

Ideología, mística partidaria y revolución en el cancionero del inicial Partido Aprista Peruano (1930-1936)

Ideology, party mystique and revolution in the songbook and music of the initial Peruvian
Aprista Party (1930-1936)

Jorge Blanco Frías*
Eduardo Torres Arancivia**

Resumen: El presente artículo analiza la relación entre música y política en el cancionero del Partido Aprista Peruano en el contexto de su participación política en el Perú en el periodo que va desde 1930 a 1936. Para ello, se estudiará la lírica de cinco canciones del Partido Aprista. Estas composiciones salen del *Cancionero de Lima*, un célebre semanario limeño de arraigo popular y del *Cancionero* publicado por el mismo Partido Aprista a inicios de la década de 1930. Se llega a la conclusión general que la música materializó las propuestas del ideario aprista al mismo tiempo que enaltecía los rituales de ese aprismo fundacional.

Palabras clave: APRA, Partido Aprista Peruano, música revolucionara, cancionero político, ideologías de izquierdas.

Abstract: This article analyzes the relationship between music and politics in the songbook of the APRA Party in the context of its political participation in Peru in the period from 1930 to 1936. For this purpose, the lyrics of five songs from the APRA's songbook are taken as a reference. These compositions come from the *Cancionero de Lima*, a popular newspaper, and the *Cancionero* published by the Aprista Party itself in the early 1930s. The general conclusion is reached that music had an unprecedented role in the political culture of Peru. That role was to materialize the proposals of the party's political program in a musical discourse, at the same time that said music exalted the rituals of the original APRA.

Key Words: APRA, Peruvian Aprista Party, revolutionary music, political songbook, left ideologies.

Recibido: 20 de marzo de 2024 Aceptado: 21 de agosto de 2024

* Peruano. Coautor, Departamento de Humanidades de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), magister en Educación por la Pontificia Universidad Católica del Perú. pchujbol@upc.edu.pe. <https://orcid.org/0000-0003-1650-955X>

** Peruano. Coautor. Departamento de Humanidades de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), doctor en Historia con mención en Estudios Andinos por la Pontificia Universidad Católica del Perú. pchuetor@upc.edu.pe. <https://orcid.org/0000-0003-2044-9115>

La música y política

Ha sido Jacques Attali, en un ya clásico estudio, el que definió al ruido como un arma y a la música como la ritualización del uso de esa arma¹. La potente frase no hace sino expresar un uso de la música que, aunque bastante obvio, no es percibido por las comunidades sociales de esa manera, y es que se suele pasar por alto el hecho de que la política y sus contenidos están en la música y se expresan por la música. Bajo esas perspectivas, Attali va más allá y sostiene de manera efusiva que, antes que los contenidos de las ideologías se expresen en libros, lo más probable es que lo hagan primero en la técnica que soportan a las partituras musicales².

Así, siguiendo aún lo postulado por Attali, el contenido ideológico que pueda desprenderse de la materia sonora hecha arte, resulta ser —en muchos casos— orden, sublimación, metáfora creíble de lo real y lazo de unión entre el poder y quienes obedecen a ese poder. Por ese poder que tiene la música, puede darse el caso de que, en algunos contextos, hasta se pueda llegar a prohibir los ruidos y sonidos que son tenidos como subversivos. Si eso último ocurre se debe a que —remata el referido autor— la música es también profecía³.

Por otro lado, Ron Eyerman y Andrew Jamison, han puesto de relieve el cómo la música —cuando expresa política o es necesitada por esta última— se transforma en un acto ritual. El hecho de que se cante *La internacional* o un himno nacional, sostienen estos autores, prefiguran una ceremonia en la que la reunión en comunidad le hace recordar a los participantes de cuál es su lugar en un movimiento dado, al mismo tiempo de colocarlos en la larga tradición de lucha y protesta⁴. Los himnos nacionales de Latinoamérica, por ejemplo, ya casi todos de ellos bicentenarios, afianzan, en ese sentido, una tradición identitaria que convergen en el nacionalismo.

De la misma manera, Eyerman y Jamison han recordado —siguiendo a Small— como el ritual, entendido este como “una acción que dramatiza y recrea la mitología compartida de un grupo social”, es fundamental para construir significados que también pueden ser ideológicos⁵. En esos contextos rituales resulta, además, que la música es fundamental porque a través de ella, se materializan esos significados. Esos significados, traducidos por los sonidos, se vuelven así una posibilidad verdadera y tangible. Así, en esa posibilidad, cobra sentido la propuesta de Turino que señala que las canciones, justamente, tienen una densidad semiótica mucho mayor que la palabra hablada, ya que en ellas hay una melodía, ritmo, instrumentación, ajustes armónicos, estilos vocales y, a veces, incluso hasta coreografía; lo que puede generar un impacto y conmoción mayores que un discurso leído o enunciado⁶. Es así que, otra vez en la perspectiva de Turino, se confirma la relación desplegada en el discurso musical que no es sino la interacción entre lo posible y lo real⁷.

En las anteriores disquisiciones, la relación entre música y política se hace evidente. Esa relación, además, se percibe con mayor fuerza desde los tiempos contemporáneos posteriores a la Revolución Francesa. Desde el proceso de 1789 quedó claro que la política se vio enriquecida con nuevas entidades y conceptos tales como *opinión pública*, *ciudadanía*, *nación*, *libertad*; y esos conceptos, antes

¹ Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (México: Siglo XXI, 1995), 40.

² Attali, *Ruidos*, 14.

³ Attali, *Ruidos*, 22.

⁴ Ron Eyerman y Andrew Jamison, *Music and Social Movements. Mobilizing traditions in the Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 35.

⁵ Christopher Small, *Music of the Common Tongue* (Londres: Calder Press, 1987), 75.

⁶ Thomas Turino, *Music as Social Life* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 108.

⁷ Turino, *Music*, 16-17.

que materializarse en acciones de gobierno, se hicieron música. De nuevo, cobra fuerza el argumento de Attali, ese que dice que la música resulta ser el vehículo por donde se concretan las ideas de avanzada de una sociedad. Ese autor lo apunta de modo ejemplificador al señalar que en las óperas de Cherubini — uno de los músicos románticos más innovadores de Occidente— “hay un soplo revolucionario raramente alcanzado en el debate político”⁸. Eso último tiene sentido, las nuevas ideas solo se hacen visibles o audibles en el rito —ahora cívico— que le canta a la libertad, a la igualdad y a la fraternidad. No solo eso: ese rito y esa música están inaugurando una nueva etapa que supera a la del Antiguo Régimen, etapa que también había tenido sus propios sonidos.

Es de comprender, entonces, tal como lo señala Patrick Durand, como el concepto de identidad política “se va adhiriendo de una importante cantidad de elementos culturales en torno a los mecanismos de identificación de una comunidad constituida”⁹. Ahora bien, ¿Qué tanta vigencia puede tener el discurso musical en su relación con la política a medida que pasa el tiempo? Adolfo Sánchez Vásquez intenta responder a esa interrogante en su crítica a las referencias musicales en la obra de Jean Paul Sartre¹⁰. El filósofo francés había sostenido que la música bien pudo ser política al momento de ser ejecutada en la época que fue compuesta, pero que más tarde perdía ese carácter porque, al fin de cuentas, *solo es música*. Ante eso, Sánchez Vásquez, responde aduciendo que cualquier música puede tener un carácter político siempre que se le asocie a una interpretación política, más allá del tiempo¹¹.

En la asociación que puede darse entre música y política, además debe considerarse el rol que puede tener esa música en la acción política. En ese sentido, Korczynski ha llamado la atención sobre como la denominada música popular puede tener una utilidad dual: por un lado, puede servir para mantener un orden social, por el otro, puede constituir canal para resistirse al poder. Que la música pueda mantener un orden o que sirva de acicate para resistirse a él, es una disyuntiva tan problemática como dilucidar sobre si la gente escoge a la música o es una maquinaria ya sea industrial o de poder gubernamental la que impone la música¹².

Ese último asunto lo desarrolló Pablo Vila en su acercamiento al rol de la llamada música folclórica en el Buenos Aires de los años 30 y 40 del siglo XX¹³. En ese estudio se señala que el folclore era tenido como de clases marginales por los porteños hasta que el peronismo se apodera de esos sonidos en su intento por incluir al migrante del interior del país a su proyecto político. Esas canciones fueron enaltecidas desde el poder central por la carga que tenían: en ellas se ilustraban las vivencias y las nostalgias del provinciano en su duro camino de adaptación. Además, Vila desvela en el referido estudio, como la clase obrera descubre el potencial de esa música folclórica, un potencial que, por ejemplo, el tango no le daba. Ese potencial se encontraba en el aspecto colectivo y en la expresión de contenidos poéticos.

En el contexto del Perú se puede cotejar la relación entre música y política como la que se dio en el contexto de la Europa revolucionaria de fines del siglo XVIII. Esa relación tiene que ver con los procesos de Independencia del país con respecto a la monarquía hispana. Así como había pasado en

⁸ Attali, *Ruidos*, 22.

⁹ Patrick Durand, “La música en la construcción de la identidad política”, *Dialéctica. Revista de Investigación*. N° 26 (2020), 117.

¹⁰ Adolfo Sánchez Vásquez, “La nota y el ruido: Sartre y la música”, *Folios. Publicación de discusión y análisis*. IV, N° 23 (2011), 12-21.

¹¹ Adolfo Sánchez Vásquez, “La nota y el ruido”, 13.

¹² Marek Korczynski, *Songs of the Factory. Pop Music, Culture, and Resistance* (New York: Cornell University Press, 2014), 10.

¹³ Pablo Vila, “Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina”, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. N° 48 (1987), 81-93.

otros contextos de emergencia del liberalismo político, en el Perú la canción patriótica vino a propalar la nueva ideología que se basaba en la libertad, la igualdad y la fraternidad¹⁴. Como género, la canción patriótica es ese canto que suele ser diseñado con coros y estrofas, de melodía rápida, con estribillo. Esa canción fue compuesta bajo la lógica de la llamada *Teoría de los afectos*, muy influenciada por *La marsellesa* y que podía ser cantada en el teatro al final de una función (orquestrada al modo clásico, es decir, con una orquesta mozartiana)¹⁵. Es menester recordar en este punto —a la par— el tremendo impacto que tuvo precisamente *La marsellesa* en la composición de las canciones nacionales (futuros Himnos) de los países de Sudamérica, puesto que el tema francés resultó ser, para todas ellas, un *topoi* músico-político puesto que sirvió de referente tanto en el formato musical como en el lírico. A tal punto llegó la influencia de *La marsellesa*, que algunos compases eran replicados en himnos americanos y, hasta el día de hoy, persiste un mito, en varios países de la región, de que — en un inexistente certamen internacional— *La marsellesa* quedó en primer puesto y el resto de los demás himnos en un digno segundo lugar. Escobar Jiménez, postula que el origen de ese mito tiene que ver con la transformación del Himno francés justamente en un *topoi* músico-político ya desde fines del siglo XVIII, al que se subordinaban todos los demás himnos que produjo el liberalismo republicano americano. Como se puede deducir, este *topoi* giraba en torno a la extracción popular de la canción francesa, así como su lírica incendiaria¹⁶.

No obstante, el rol principal de esas canciones se encontraba en el espacio público. Ahí, estas canciones, era propaladas a todos los sectores sociales y para ello solo se necesitaba de guitarras o instrumentos de viento. Para el caso peruano, una de esas canciones tuvo un gran impacto, se llamaba *La chicha* y la habían compuesto José de La Torre (su letra) y Bernardo Alzedo (su música,) y en su lírica se unía la idea de luchar por la libertad al mismo tiempo que se cimentaba el nacionalismo peruano sobre el recurso de comparar la gastronomía peruana con la hispana. Esos dos autores serían, a la postre, los compositores del Himno Nacional del Perú, el llamado *Somos libres...*

El *Himno Nacional* peruano, en sus doscientos años de existencia, puede ser tenido como una prueba de como una composición musical no es en lo absoluto inofensiva. Tanto su música, cuya armonía (no melodía) se adaptaba a las corrientes estéticas, lo mismo que políticas (si se sigue la idea de Atallí de que la técnica artística adelanta o convive con el postulado ideológico); como la letra de sus estrofas que respondían a intereses y debates políticos¹⁷. Pero no solo se trataba del himno. La música de moda, como los pasodobles, polkas y mazurcas, se dedicaban a las causas de los caudillos militares para encumbrar a esos hombres a la categoría de héroes.

En las primeras dos décadas del siglo XX, se percibe un cambio en la producción musical peruana en su relación con la política. Ahora la hechura de la música se ha nutrido de dos procesos: por un lado, la grabación y producción industrial de la música y por el otro el crispamiento ideológico por la eclosión de ideologías de izquierda como el anarquismo y el socialismo. Vale decir que se entiende por ideología al sistema de creencia y valores que desafían o confirman el poder de un grupo social. No solo eso, esas creencias ponen en cuestión a las estructuras política, sociales y económicas vigentes. En el caso concreto de la ideología aprista, se trata de una ideología que desafía el poder y, por lo tanto, se

¹⁴ Eduardo Torres Arancivia, *El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú* (Lima: PUCP, 2010), 101-128.

¹⁵ Eduardo Torres Arancivia, *¡Somos Libres! De la marcha patriótica de Lima al Himno Nacional del Perú* (Lima: Congreso de la República, 2022), 29-60.

¹⁶ Christian Escobar Jiménez, “La razón que nos asiste a los segundos. Música, política y estética en los Himnos Nacionales de América”, *Kipu. Revista Andina de Letras*. N° 37 (2015), 55-66.

¹⁷ Torres Arancivia, *¡Somos Libres!*, 63-110.

convierte en un arma de lucha contra ese poder dominante, un poder oligárquico si no también dictatorial¹⁸.

Entre 1900 y 1924 ya se percibía el impacto de la industria musical en el país andino. La música grabada llevaba los repertorios por las ciudades peruanas como también lo hacían las retretas en donde las bandas solían tocar un amplísimo repertorio. En ese sentido, la llamada música criolla se iba poniendo en discos de carbón al mismo tiempo que se encumbraban intérpretes de raigambre popular. El otro proceso tiene que ver con la música que se pone al servicio de las ideas de izquierda para materializar la lucha sindical que por aquellos años estaba en boga¹⁹.

Para ese último proceso, se cuentan con dos estudios que ponen de manifiesto la cercana relación entre la música y las políticas de corte izquierdista en el Perú. El primero es el análisis del cancionero del Centro Musical Obrero de Lima para el periodo que va desde 1922 a 1924 realizado por Edmundo Lévano La Rosa y el otro es el análisis de las canciones de tinte político contenidas en el periódico *El cancionero de Lima* para el periodo que va desde 1910 hasta los años 40, realizado por Gérard Borrás²⁰.

El Centro Musical Obrero se constituyó en 1922. Sus músicos salían de las canteras de la lucha por la jornada de las ocho horas en Lima (enero de 1919). El director era el líder sindical Delfín Lévano y, por él, se conservaron las partituras manuscritas de las canciones que ahí se entonaban. Esa colección muestra una variedad de géneros que refleja la globalización sonora que reinaba en la capital del Perú de ese entonces. Las partituras son de jazz, pasodobles, polkas, mazurcas, habaneras, tangos, himnos y vales. Como es de esperarse, esas canciones denotan ideas anarquistas, socialistas y sindicalistas. Edmundo Lévano, descendiente del músico sindicalista, señala que esa música, además, es música social y pretendía ser “popular, nacional, universal, coral, rítmica yailable”. El estudio, además, revela que ese cancionero se desplegaba en los distritos populosos de Lima y que, en ocasiones especiales como el 1 de mayo, su música se interpretaba en un teatro en funciones pro fondos. Revelador resulta, además, que se consigne que quince de las piezas ahí contenidas sean originales de Andrés Rivadeneira, un afrodescendiente, obrero y músico del que no se tienen mayores noticias. Algunos títulos contenidos (en reducciones para clarinete) son: *La internacional*, *El parí*, *Germinal*, *Anarco*, *La marsellesa*, *Canto del trabajo*, entre otros tantos.

El cancionero de Lima, por su parte, fue un periódico popular y festivo que salía cada semana a un muy bajo precio, lo que lo hacía muy asequible. Como su nombre lo indica, en ese semanario se insertaban canciones de moda o novedades. El caso es que muy rápido, *El cancionero* se comprometió con la política. Primero lo hizo con el presidente Guillermo Billinghurst (1912-1914), presidente al que se tiene como un pionero del populismo peruano, populismo que lo malquistó con la oligarquía imperante. Luego, el periódico tomaría partido por el célebre Augusto B. Leguía (1919-1930) y, finalmente, se volvería un medio de claro apoyo al APRA, es decir, la Alianza Popular Revolucionaria Americana, primer partido de masas del Perú (1924), de orientación marxista y antiimperialista; que, dirigido por Víctor Raúl Haya de la Torre, llegaba a la escena nacional para iniciar, según ellos, la

¹⁸ Terry Eagleton, *Ideología: una introducción* (Buenos Aires: Paidós, 1997), 25.

¹⁹ Gérard Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* (Lima: IFEA y PUCP, 2012), capítulo 1.

²⁰ Edmundo Lévano La Rosa, “Un cancionero escondido. Historia y música del centro Musical Obrero de Lima: 1922-1924” en *Biblioteca Nacional del Perú. I Convocatoria Nacional “José María Arguedas”. Avances de Investigación-Música*, ed. por Biblioteca Nacional del Perú, (Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú), 11-81; Gérard Borrás, *Lima, el vals...*

verdadera revolución²¹. Borrás aborda esa música aprista en un primer acercamiento y concluye que las líricas de esas canciones resultaban ser unos verdaderos “concentrados” de aprismo. En esos concentrados, Borrás ha encontrado elementos ligados a la religión, a la exaltación de la juventud, al ánimo combativo y al ataque al enemigo político. Así, se prefiguraba a la música aprista como canal de mística partidaria²², asunto este que será profundizado en los acápite subsiguientes.

Los asuntos que se han reseñado y que hacen la conexión entre música y política serán aplicados a las canciones del auroral APRA. Ahora bien, se hacen necesarias algunas advertencias para las páginas que vienen a continuación.

La primera advertencia: no se hará un análisis musicológico de las canciones seleccionadas. Esto por las siguientes razones:

- A) No se cuenta con las partituras o las grabaciones de la música de las primeras canciones apristas. Esto puede tener asidero en el hecho de que las persecuciones a las que fueron sometidos los apristas en esas décadas hicieron que mucho de sus impresos y manuscritos fuesen desaparecidos, sino destruidos por sus propios miembros. Algo parecido había ocurrido con la música sindical, tal cual lo ha reseñado Lévano.²³
- B) Por no ser la línea de investigación de este medio indexado. Ciertamente, se podría hacer la relación técnica entre discurso, canto y notación musical para *La marsellesa* aprista y *La marcha a los caídos* (de las que se cuentan con partituras y grabaciones) como también de algunas canciones apristas que usaban la música de otros temas populares en su momento, pero ello implicaría un análisis formal que debería hacerse en una revista de índole musicológico.

La segunda advertencia, se desprende de la primera: aquí se realizará un análisis de las letras (lírica) de las canciones apristas. Ahora bien, el asunto que queda por advertir sobre esa lógica es si, aun así, se está ante un discurso musical. Aquí saltan dos asuntos claves: es común que del arte musical de los tiempos de pre- grabación (es decir, antes de 1888) solo hayan sobrevivido las líricas más no la música que las acompañaron. Ello no quita musicalidad al discurso. Ya desde los tiempos de Platón se discutía sobre cómo las letras de las canciones eran las que definían la melodía y que esta giraba en torno a ella (en la *República*, libros X, XI y XII). Asimismo, el texto de una canción tiene su propia retórica e impacto por estar sujeta a un texto musical o ha sido ideada para que calce un discurso musical. Relacionado a este debate está el hecho del impacto o no que tiene la música “pura” frente a la música con letra. Pues para el caso de la política es claro que la música cantada ha sido una eficaz herramienta de adoctrinamiento y como tal puede ser estudiada más allá de la tonada que la acompañó. De la misma manera, se cuentan con las descripciones de cómo fue, por ejemplo, un mitín político y que en ese ritual se cantó tal o cual canción, lo que da luces sobre el impacto que la letra en sí pudo haber traído²⁴.

²¹ Se entiende por revolución aquella transformación profunda que implica una ruptura con el pasado. De esta manera, la revolución inaugura un nuevo orden político, económico y social, puesto que ha derrumbado cada una de esas estructuras.

²² Gérard Borrás, *Lima, el vals*, capítulo 3.

²³ Lévano La Rosa, “Un cancionero escondido”, 13.

²⁴ Sobre la relación entre letra y música, pueden verse: Torres Arancivia, *El acorde perdido*, 39-54 y Pablo Rojas Sahuric, “Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música”, *Resonancias*, vol. 25, n° 48 (2021), 63-86.

El APRA fundacional y la relevancia de la música en su ser político

Aunque la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) no tuvo ese nombre en sus inicios, su fundador Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), sostuvo siempre que el ideal germinal de ese partido político —revolucionario en tónica socialista y unificador de sectores productivos de la sociedad— se había delineado en México en el contexto de una reunión de la Federación de Estudiantes de México el 7 de mayo de 1924²⁵.

En la historia de la cultura política latinoamericana, sino global, y sin dudas para el contexto del Perú, la aparición del APRA constituye un hito. Lo es por varias razones. Para el contexto americano, la aparición del APRA puede ser entendida como propuesta original que pretende adaptar el marxismo y los alcances sociales de la revolución mexicana al contexto continental latino²⁶. Así, se presentaba, como alternativa al comunismo y como una unión de trabajadores y productores que pudiese hacerle frente y como bloque ideológico (y hasta territorial) al imperialismo estadounidense²⁷. Para el contexto peruano, el APRA se convierte en el primer partido de masas²⁸. Además, puede ser entendido como una alternativa moderna frente a las democracias censitarias u oligárquicas o a las dictaduras militares de derecha y adictas a la economía estadounidense²⁹. Y, además, por proclamarse como alternativa al comunismo, aunque todavía en una visión de izquierda revolucionaria³⁰.

Para 1930, el APRA se transformó en Partido Aprista Peruano (PAP) y, así, sus esfuerzos se localizaron para la realidad peruana y desde ahí comenzó también un capítulo interesante de la Historia de la cultura política del país andino³¹.

Mucho se ha escrito sobre esos primeros años de la vida partidaria aprista. La mayoría de estos trabajos centran su atención en la figura de Haya de la Torre para explicar el crecimiento y difusión de las ideas apristas. Alejándose de esa posición, destaca el trabajo de Aguirre, quien hace referencia a las persecuciones políticas y periodos de clandestinidad que sufrió el Partido en sus primeros años de existencia y se preguntó cómo fue posible que el espíritu de los apristas no pudo ser doblegado a pesar de las persecuciones y años de prisión que tuvieron que pasar. Aguirre considera que uno de los sustentos de este comportamiento fue la comunicación entre ellos y los mensajes que recibían desde fuera de la prisión. Una muestra de esto son las cartas que Haya de la Torre escribía a los presos apristas. Estas se convirtieron en instrumentos de formación política, pero también fueron instrumentos de aliento y reconocimiento para los detenidos³².

Aguirre le da importancia a los volantes, cartas, manifiestos y periódicos para reforzar la moral y la disciplina de los detenidos apristas. Sin embargo, Aguirre no analiza la importancia de la música

²⁵ Víctor Raúl Haya de la Torre, “What is the A.P.R.A.?”, *The Labour Monthly* 8, n° 12 (1926): 756-759; Víctor Raúl Haya de la Torre, *El Antiimperialismo y el APRA* (Santiago: Ercilla, 1936), 117 y 122.

²⁶ Víctor Raúl Haya de la Torre, “Esquema del Plan de México”, en *El movimiento obrero en 1919. Apuntes para una interpretación marxista de Historia Social de Perú*, por Ricardo Martínez de la Torre, (Lima: Amauta, 1928), 71-73; Haya de la Torre, *El Antiimperialismo y el APRA*, 117; Luis Alberto Sánchez, *Aprismo y religión* (Lima: Editorial Cooperativa Aprista, 1933), 22.

²⁷ Haya de la Torre, “What is the A.P.R.A.?”, 758; Partido Aprista Peruano, *4 aspectos importantes del aprismo. Preguntas y respuestas apristas* (Lima: Manco Cápac, 1933), 5-7.

²⁸ Carlos Aguirre, “Luces y sombras en la Historia del APRA”, *Histórica* XXXIII, n° 2 (2009): 159-164.

²⁹ Rómulo Meneses, *Por el APRA* (Lima: Atahualpa, 1933), 106.

³⁰ Partido Aprista Peruano, *4 aspectos importantes*, 5-7.

³¹ En este artículo se usará indistintamente las siglas APRA o PAP, o el nombre Partido Aprista Peruano.

³² Carlos Aguirre, “Hombres y rejas. El APRA en prisión, 1932-1945”, *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*, 43, n° 1 (2014): 12.

para mantener el espíritu militante del aprista. No obstante que en el mismo trabajo de Aguirre es posible identificar referencia al uso de la música en prisión. Por ejemplo, se señala el testimonio del prisionero aprista, Santos Rujel Díaz, quien señala que a pesar de los malos tratos que recibían en prisión, los apristas mantenían viva su fe partidaria cantando sus himnos. Asimismo, se indica que los presos apristas tenían distintas formas de resistir la autoridad y una de estas era el canto de *La marsellesa* dentro las celdas³³.

Las referencias a la música también se encuentran en el trabajo de Chang-Rodríguez. Allí se indica que, junto a las pinturas y las obras en prosa y verso, las canciones sirvieron para difundir la ideología aprista. Se resalta que los militantes apristas cantaban, en sus locales partidarios o en sus hogares, las canciones en las que se resaltaban las proezas del aprismo y de sus mártires que habían sufrido persecuciones o que tuvieron que enfrentar el paredón³⁴.

Sobre la importancia de la música para la militancia aprista en la actualidad, el texto de Moisés Rojas ofrece información relevante. Allí se describe el sentimiento del militante aprista cuando, en plena celebración del Día de la Fraternidad, desfila delante del estrado principal y cantan *La marsellesa*: “Ese fue todo un momento de efervescencia. Sentía que estaba en un mundo alterno, que era miembro de algo que nada tenía que ver con la vida cotidiana”³⁵. De esta manera, la música se convierte en un elemento central de la experiencia del militante. Esta no es la única referencia a la música dentro del mencionado trabajo. La importancia de la música vuelve a quedar de manifiesto a propósito de otra celebración, ahora por el Día de la madre. A esta celebración, solo podrán asistir aquellos militantes que habían logrado obtener una tarjeta de invitación. Esto genera molestia entre aquellas que no han alcanzado la ansiada invitación. Ante esta situación, las militantes que no pueden ingresar a la celebración, por no contar con una invitación, piden a las que sí cuentan con esta invitación que canten *La marsellesa* para verificar que son verdaderas militantes apristas. De esta manera, conocer la letra del himno aprista se convierte en sinónimo de ser *una verdadera aprista*³⁶.

A partir de la revisión de estos trabajos queda claro que la música ha sido y continúa siendo un elemento importante en la difusión de las ideas apristas y en la consolidación de la militancia. Sin embargo, queda la duda del porqué de la poca importancia que se le ha dado al tema. Esta duda crece aún más cuando ya a inicios de la década de 1930 el mismo Partido Aprista publicó y difundió un cancionero con las canciones más representativas de la organización³⁷. Adicionalmente, Borrás ha indicado que *El cancionero de Lima*, durante los años de 1931 y 1932, publicó varias canciones referidas al Partido Aprista³⁸.

A partir de la bibliografía revisada, el presente trabajo busca indagar sobre el propósito de la producción musical desde el APRA. A lo largo del trabajo se pretende demostrar lo siguiente:

La música aprista será un canal para la expresión sintetizada del ideario aprista. Desde el siglo XVIII (en el contexto de la Francia revolucionaria) pasando por el siglo de las revoluciones liberales y

³³ Aguirre, Hombres y rejas, 14 – 18.

³⁴ Eugenio Chang – Rodríguez, *Víctor Raúl Haya de la Torre: bellas artes, historia e ideología*. (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018), 196.

³⁵ Moisés Rojas, *“Este es el Apra, ¿qué les parece?” Crisis y poder desde la micropolítica aprista*. (Lima: Fondo Editorial de la universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2016), 244.

³⁶ Rojas, *“Este es el Apra*, 219-220.

³⁷ A inicios de la década de 1930, el Partido Aprista Peruano publicó el mencionado cancionero. Con una extensión de 11 páginas, se publicaron las siguientes canciones: *Himno de la JAP*, *Marsellesa Aprista*, *Marcha de los Japistas*, *Marcha a los caídos*, *Marcha Aprista*, *Alerta Juventud*, *Pueblo peruano*, *Seamos leales*, *Llamado Aprista*, *Trujillo y Acción de Juventud*. El ejemplar revisado forma parte de la colección Arturo Sabroso de la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

³⁸ Gérard Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* (Lima: IFEA y PUCP, 2012), 264.

los contextos de Independencias americanas, ha quedado demostrado el efectivo poder que han tenido las canciones políticas para propagar las nuevas ideas. Más aún en el siglo XX, con la democratización de grabaciones, la aparición de la radio y el ritual del mitin. En esa lógica, el APRA usará de la música para transmitir su ideario de manera concisa y asertiva.

La música aprista afianzará la identidad partidaria. Las canciones servirán como sonidos identitarios al mismo tiempo que le darán forma a una comunidad política contestataria. El militante aprista es el hombre y la mujer comprometidos con una revolución y ese fin agrupa a todos los apristas bajo el término “compañero”. Esto significa que cada compañero aprista, sea dirigente o un simple militante, debe asumir las responsabilidades que el Partido le imponga para contribuir a lo que la ideología partidaria consideraba *justicia social*. Además, se entiende que el “compañero” se entregará íntegramente a esta lucha por la causa aprista³⁹. No obstante, esa comunidad necesitaba de símbolos que, justamente, materialicen la pertenencia a esa célula y, así, el APRA tuvo una bandera, un logo y varias canciones compuestas *ad hoc* para el partido que insuflaban un sentimiento de pertenencia y de afirmación de un “yo político”.

La música aprista se propondrá enaltecer el ritual del mitin. Desde el rito religioso a los ritos de la política moderna, la música ha realzado la ceremonia bajo la lógica de la violencia de los sentidos. Así, la puesta en escena de los propios actores partidarios del APRA usa de la música para impresionar al observador oyente. De la misma manera, está estudiado, el efecto que puede tener la música para el trance comunitario que es lo que — en testimonio de varios testigos— se materializaba en los encuentros partidarios apristas.

Ideología y revolución en el APRA fundacional

En 1933, durante una manifestación en la Plaza de Acho, Haya de la Torre reconoció —sin considerar que se trataba de un demérito de su organización política— que existían militantes que no conocían a cabalidad la doctrina aprista. En una parte del discurso dijo: “yo no dudo que haya apristas que no tengan la capacidad cultural para entender en sus detalles teóricos los alcances totales de nuestra obra”⁴⁰.

Esto se producía a pesar de que ya existían documentos que permitían un acercamiento sobre los postulados apristas. En 1926, Haya de la Torre publicó, en la revista *The Labour Monthly*, el artículo *What is the Apra?* Allí se explica que el APRA es un frente único internacional de trabajadores manuales e intelectuales que lucha contra el imperialismo yanqui⁴¹. Esta idea fue reafirmada en el discurso que Haya de la Torre dio ante el Primer Congreso Nacional del Partido Aprista Peruano. Era el 20 de agosto de 1931, Haya había regresado al país, era presentado como candidato presidencial y, al comenzar la alocución, dijo: “[...] deseo comenzar este discurso por destacar y ratificar la posición de

³⁹ Víctor Raúl Haya de la Torre, *Obras completas*, 3 a ed. vol. 5, (Lima: Juan Mejía Baca, 1984), 47 - 48. Para complementar, desde una perspectiva feminista, la noción del militante comprometido, puede ser de utilidad las consideraciones de Alejandra Kollontai, lideresa de la revolución bolchevique. Ella plantea la aparición de una nueva mujer, cuyos intereses van más allá de la familia, el hogar y del amor; que no teme a la independencia y que comienza a participar activamente en la lucha social. Véase Ana de Miguel Álvarez, “Alejandra Kollontai: la nueva mujer”, *Arenal. Revista de historia de mujeres* 7, n° 1 (2000): 242 – 245.

⁴⁰ Haya de la Torre, *Obras*, 5: 155.

⁴¹ Haya de la Torre, “What is the Apra?”, 756.

nuestro Partido como un movimiento de izquierda democrática; como un Frente de Trabajadores Manuales e Intelectuales”⁴².

En el mismo artículo mencionado, luego de hacer un diagnóstico sobre la situación política y económica de América Latina, se planteó la imperiosa necesidad de lograr la unidad de los países de América Latina, porque solo así se podría enfrentar al imperialismo estadounidense. Asimismo, se destacaron dos postulados claves. El primero es la mención sobre el derrocamiento de las clases gobernantes, porque estas son aliadas del imperialismo. De esta manera, el poder político podrá pasar a manos de los trabajadores⁴³. El segundo postulado planea que la nacionalización de tierras e industrias bajo la dirección de los trabajadores es la única forma en que América Latina no termine convirtiéndose en una colonia norteamericana⁴⁴.

El aspecto relacionado con la unidad de los países de América Latina también fue abordado en el discurso del 20 de agosto de 1931. Allí se postuló que la unión de los pueblos de Indoamérica es fundamental para que estos logren su libertad. Además, se planteó que los problemas continentales tienen relación directa con los problemas nacionales. Por ello, Haya de la Torre consideraba que “descubrir su interdependencia es realizar el hallazgo de su secreto, la solución de su problema, la garantía en un nuevo camino de los pueblos civilizados”⁴⁵.

El imperialismo fue otro aspecto clave en el artículo fundacional del APRA y también en el discurso de agosto de 1931. Mientras que en la publicación de 1926 solo se mencionaba la lucha contra el imperialismo yanqui, en 1931 se considera que en el imperialismo se puede identificar un contenido de peligro y un contenido de progreso. El peligro está dado porque en el continente existe una América poderosa que busca su expansión; y una América atrasada que debe soportar los embates de la primera. Esto genera un “desborde inevitable de las más fuertes sobre la más débil”⁴⁶. Sin embargo, también es posible identificar un contenido de progreso. Esto ocurre porque, cuando se da la expansión de los países capitalistas industriales sobre los países que no lo son, ocurre una modernización económica en estos. Entonces, se plantea resistir el contenido de peligro, pero aprovechar el contenido de progreso. Haya de la Torre es claro cuando dice que el planteamiento aprista “reconoce los beneficios del capital extranjero que llega trayendo adelantos, pero condiciona y exige medidas de control para sus posibles excesos”⁴⁷.

Estos planteamientos generaron rápidamente la crítica de los opositores. Estos denunciaron que la doctrina aprista era similar a la comunista. Ejemplo de esto es la obra *El crimen de Miraflores*, de autor anónimo, publicada en 1932, en que se plantea que “el comunismo y el aprismo son hermanos siameses”⁴⁸. El autor sustenta su afirmación en el hecho que el APRA promueve la lucha de clases para tomar el poder. Agrega que una vez en el poder, el APRA procederá a la nacionalización de los medios de producción. Asimismo, presenta al aprismo “no solo como una secta política extranjerizante y antinacional, sino revolucionaria”⁴⁹.

Para enfrentar estos ataques, en 1933, el Partido Aprista Peruano publicó el folleto *4 Aspectos importantes del Aprismo*. En este texto se aclara que el aprismo es una doctrina diferente al comunismo.

⁴² Haya de la Torre, *Obras*, 5:35.

⁴³ Haya de la Torre, “What is the Apra?”, 758.

⁴⁴ Haya de la Torre, “What is the Apra?”, 759.

⁴⁵ Haya de la Torre, *Obras*, 5:38.

⁴⁶ Haya de la Torre, *Obras*, 5:39.

⁴⁷ Haya de la Torre, *Obras*, 5:39.

⁴⁸ Anónimo, *El Crimen*, 276.

⁴⁹ Anónimo, *El Crimen*, 282.

Para ello, se resaltan cinco diferencias. La primera es que el aprismo, a diferencia del comunismo, sí reconoce la propiedad privada. El segundo aspecto en que se diferencian es que el comunismo propugna la abolición de todas las religiones, mientras que el aprismo promueve la libertad de conciencia. La tercera diferencia que se establece en el texto mencionado es que el aprismo sí acepta la participación de las clases medias dentro del partido, a diferencia del comunismo que rechaza su participación. La cuarta diferencia que se menciona es que mientras el comunismo busca la abolición del capitalismo, el aprismo pretende que el Estado pueda controlar al capitalismo para evitar que se convierta en un arma de explotación contra los trabajadores. Por último, se explica que el aprismo promueve el nacionalismo, mientras que el comunismo no reconoce el principio de nacionalidad⁵⁰.

Ciertamente, para el contexto peruano de ese entonces, las ideas políticas del APRA se consideraban radicales. Esa consideración, además, se abonaba en virtud a cómo se expresaban esas ideas, ya sea en el panfleto, el folleto y en los rituales apristas. Esos rituales, orientados a generar una mística partidaria, entendida como esos ideales que llevarían a los apristas a luchar o inclusive morir por el aprismo, también constituían una novedad en el medio peruano. Es importante recordar que el mismo Haya de la Torre considera que la mística partidaria aprista se sustenta en la fe, unión, disciplina y tenacidad de cada militante⁵¹. En esa parafernalia, la música tendría un rol privilegiado, no solo para fomentar la idea de comunidad, sino como un canal muy efectivo para promocionar las antedichas ideas y propuestas.

Ritual, mística y música en el APRA

En julio de 1934, un impresionado reportero de *Claridad* hacía la crónica de cómo se había dado un mitin aprista a las afueras de la llamada Casa del Pueblo (el recinto del PAP)⁵². En primer término, a ese relator le había impresionado el paso de la legión de la llamada Juventud Aprista. Cada centuria de esos jóvenes avanzaba siguiendo a su jefe y cada uno de esos cuerpos ostentaba la roja bandera del Partido con el dorado mapa de Latinoamérica al centro. Tal desfile en lo absoluto era silencioso: “las baterías de aplausos” y “las explosiones de entusiasmos formidables” rompían el aire y dejaban sin habla al periodista que, como se apuntó, no podía esconder su asombro.

Tras ese desfile, llegó el turno de los oradores: primero “un hermoso muchacho obrero de dieciocho años de cuerpo atlético y voz dominadora”, luego, los líderes como Luis Alberto Sánchez y Ramiro Priale y en cada intermedio, esos párvulos entonaban el recientemente compuesto *Himno Fajista*. Finalmente, le tocó el turno a la secretaria general de la Federación Aprista Juvenil (sección femenina), María Zambrano, que no pudo terminar su discurso por el arribo intempestivo del líder máximo: Víctor Raúl Haya de la Torre.

Ese arribo, de nuevo, volvió a encandilar los sentidos al relator, esta vez, ya no tanto por la parafernalia ni el contenido de los discursos sino por el sonido de la música aprista:

Todos los brazos izquierdos en alto mientras resuena el himno del partido, *La marsellesa*, con palabras apristas que escribió un obrero: “contra el pasado vergonzante, nueva

⁵⁰ Partido Aprista Peruano, *4 Aspectos importantes*, 6-7.

⁵¹ Carlos Manuel Cox, *Cartas de Haya de la Torre a los prisioneros apristas* (Lima: nuevo día, 1946), 17.

⁵² Manuel Padilla, “Haya de la Torre habla...”, *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista* n° 279 (1934), 27.

doctrina insurge ya”. La emoción de este momento es contagiosa [...] El himno resuena como un gran alarido [...] Haya de la Torre va hasta la tribuna y sube a ella justamente cuando las palabras de la marsellesa aprista dicen en un grito terrible: “prometamos jamás desertar” [...] Estalla de nuevo una gran ovación. Cinco, seis, ocho minutos y el clamoreo no termina. He aquí un caso de verdadero delirio⁵³.

Si es que el periodista no dejaba de mostrar su asombro, se debe en parte a que el APRA había sabido construir una mística que necesitaba no solo del aparato sino también del ruido y de la música. Ya el historiador estadounidense Jeffrey Klaiber, se había aproximado al ritualismo y a la retórica de tintes religiosos que fue adquiriendo el APRA⁵⁴. En ese sentido, la idea de una comunidad (como la de una iglesia), el ritual y las mismas referencias bíblicas no menos que el encumbramiento de mártires que mueren por su fe, auspiciaba que ese partido peruano se barnizara de religión. Efectivamente, hay mucho de ello, pero también de modernidad política: la parafernalia arriba descrita, así como ese ritualismo y el uso de la música, le eran muy propio a la nueva forma de hacer política que expresaban los partidos del siglo XX. Tales constituyeron partidos de masa y sus hacedores de propaganda entendieron que la nueva política y hasta la revolución necesitaban del arte y del ritual para vender sus ideas, supuestamente, trascendentes⁵⁵.

Los propios líderes apristas se habían dado cuenta del componente moderno que debía tener el ritual político. En un interesante folleto publicado por el propio partido intitulado *Cuatro aspectos importantes del aprismo* de 1933, se hace la salvedad entre la antigua forma de hacer política y la nueva: en el Perú de antes, dice el autor, a los partidos políticos solo les bastaba poseer un local amplio para llevar a él una banda de músicos y ofrecer licor y butifarras y prender cohetes⁵⁶. Los tiempos habían cambiado, vuelve a señalar el mentado texto: “[...] hoy existen partidos doctrinarios, como el PAP [...] que enarbolan ideales y doctrinas para iluminar la conciencia del pueblo y hacerles sentir otras aspiraciones superiores”⁵⁷.

Además, se vanagloriaba el autor del folleto, en decir que la doctrina aprista no necesitaba de bandas de músicos para llamar a sus gentes. Eso último, ya se analizará, no era del todo exacto y no lo era pues el APRA también usará a la música, pero de una forma moderna: para engrandecer el ritual del mitin y para propalar sus ideales de manera rápida y efectiva, en un universo en el que la propaganda política casi había adquirido ribetes de ciencia. Así, el APRA no solo readaptará grandes temas musicales, como la referida *La marsellesa* aprista, que usa la música del himno francés para adaptarle letra aprista, sino que también se contará con músicos militantes que compondrán un cancionero original al Partido Aprista, como el referido *Himno Fajista* y que no tiene otro fin que insuflar el sentido de pertenencia a una agrupación que se proponía la revolución social en el Perú.

⁵³ Manuel Padilla, “Haya de la Torre habla...”, 27.

⁵⁴ Jeffrey Klaiber, “El APRA: religión y legitimidad popular, 1923-1945”, *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*, n° 1 (1978): 49-58.

⁵⁵ Luis Arroyo, *El poder político en escena. Historia, estrategia y liturgias de la comunicación política* (Barcelona: RBA Libros, 2015), 359-360.

⁵⁶ Partido Aprista Peruano, *4 aspectos importantes*, 13.

⁵⁷ Partido Aprista Peruano, *4 aspectos importantes*, 13.

El éxtasis del mitin y la elegía por el martirologio

Las ideas apristas rápidamente encontraron oposición. De hecho, ya en 1930, el dirigente aprista, Antenor Orrego, denunciaba que se había iniciado una campaña de desprestigio contra el aprismo. Responsabilizaba de esta a la oligarquía, a la corrupción leguista y a toda la clase política que, en los primeros cien años de vida republicana, había sido incapaz de articular un programa político coherente. Para enfrentar esta campaña, Orrego anunciaba que el Partido había emprendido la tarea de educar políticamente a los diferentes sectores del país⁵⁸.

De esta manera, se pretendía dejar de lado la vieja fórmula de cambiar dádivas por apoyo para iniciar una nueva forma de hacer política. Luis Alberto Sánchez, que se había afiliado al Partido Aprista Peruano en 1931, anota que el Partido prohibió el empleo del soborno y de la custodia policial en sus manifestaciones. Además, estableció la obligatoriedad de pagar la propaganda partidaria, se procedió a que los militantes paguen sus cuotas para el sostenimiento de la organización e inclusive se cobró a los asistentes a las manifestaciones políticas⁵⁹. Lo que Sánchez olvidó mencionar, en la logística de esta parafernalia, es el rol que adquiriría la música en estos primeros años del APRA. De hecho, el mismo Sánchez recoge la sorpresa que generó en el intelectual francés, André Siegfried, el desembarco de Haya de la Torre en Tumbes, en julio de 1931 para participar en las elecciones presidenciales de ese mismo año, pues este estuvo acompañado de lanchas “llevando gentes que cantaban y vivaban a un pasajero muy joven: Víctor Raúl”⁶⁰. El mismo Sánchez aclara que lo que cantaban esas gentes no era otra canción sino *La marsellesa* aprista, compuesta por el obrero textil Arturo Sabroso⁶¹. La descripción del corresponsal de *La Tribuna* sobre el recibimiento a Haya de la Torre en Trujillo permite hacerse una idea más cercana de la forma en que se desarrollaban las manifestaciones apristas. A diferencia de otros tiempos, ahora se podían contar por miles a los manifestantes en algún encuentro político, como el recibimiento de Haya, que se calcula convocó a 20 mil personas. Hombres, mujeres y niños, se movían envueltos por los sonos de cuatro bandas de música que entonan marchas triunfales, mientras se esperaba el mensaje del líder que regresaba al país después de un largo exilio. En su trayecto, desde el estadio Mansiche hasta la Plaza de Armas, Haya caminó bajo una lluvia de flores arrojadas por las damas trujillanas desde sus balcones⁶².

La campaña electoral de 1931 permitió mostrar al APRA su capacidad para organizar grandes manifestaciones políticas. La presencia de los disciplinarios apristas, encargados de velar por el orden de la manifestación, fue una primera novedad. Junto a esto, la presencia de las banderas del Perú y del Partido, la participación de mujeres como oradoras y el desfile de los asistentes, entre vítores y cánticos apristas, ofrecían una nueva atmósfera a la concentración. Inclusive, en la concentración del 23 de agosto de 1931, en la que Haya de la Torre expone el programa mínimo del APRA, se utiliza por primera vez la Plaza de Toros de Acho como espacio político y se llega a cobrar 50 centavos a los asistentes⁶³.

Esa campaña tampoco estuvo exenta de violencia. Producto de esta, víctima de un ataque de los sanchecerristas durante una manifestación en Surquillo, murió el candidato aprista al Congreso por

⁵⁸ Antenor Orrego, *¿Por qué y cómo se ataca al Aprismo? Defensa del Comité Departamental de Trujillo*. (Lima: Minerva, 1931), 13.

⁵⁹ Luis Alberto Sánchez, *Testimonio Personal*, 2 a ed. vol. 2, (Lima: Mosca Azul), 17

⁶⁰ Sánchez, *Testimonio*, 2:16.

⁶¹ Luis Alberto Sánchez, *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano* (México: Libro Mex, 1960), 472.

⁶² La Tribuna, “Antenor Orrego le dá la bienvenida en un discurso brillante”, *La Tribuna*, 28 de julio de 1931.

⁶³ Sánchez, *Testimonio*, 2:21. Percy Murillo, *Historia del Apra*, 2.a ed. (Lima: Atlántida, 1976), 116 – 117.

Lima, Adolfo Copello. Sánchez lo recuerda como “un hombre ecuánime, dulce y valeroso”⁶⁴. En su sepelio, los militantes apristas cantarán por primera vez la *Marcha a los caídos*, composición de Lucas Cabello⁶⁵. Los actos de violencia, de uno y otro lado, se mantendrán durante toda la campaña. Sin embargo, desde la perspectiva aprista, a la violencia sanchecerristas se respondió con disciplina y orden, “manifestándose especialmente a través de las canciones partidarias que se entonaban con fervor”⁶⁶. Es el momento en que aparecen una nueva composición dentro del cancionero aprista: *Marcha aprista*.

Conocidos los resultados electorales que daban como ganador a Sánchez Cerro, la violencia no cesó. El mismo 8 de diciembre de 1931, día en que Sánchez Cerro asumió la presidencia, ocurrieron ataques contra locales apristas y pretendieron apoderarse del diario *La Tribuna*, órgano del partido. Ese mismo día, Haya de la Torre se dirigió a sus seguidores en la ciudad de Trujillo y anunció el inicio de un nuevo periodo para el Partido: “[...] es el día inicial de una etapa de prueba para el Partido. Vamos a probar, una vez más, en el crisol de una realidad dolorosa quizá, la consistencia de nuestra organización, la fe de nuestras conciencias y la sagrada perennidad de nuestra causa”⁶⁷.

Queda claro que, para Haya de la Torre, era evidente que se iniciaba una campaña de hostigamiento y persecución contra el APRA. Se trataba, entonces, de preparar a la militancia para los nuevos tiempos. Para enfrentar esta situación, Haya consideró que la militancia debía cumplir con ciertas características relacionadas con la lealtad hacia el partido tales como el convencimiento de la doctrina y la decisión de luchar, hasta el máximo sacrificio, por la defensa del ideario aprista:

Quien en esta hora de inquietud, de sombrías expectativas inmediatas para nosotros, se sienta acobardado o sin fortaleza, no es aprista, Nosotros no queremos en el Partido apristas que duden de su causa o duden de sí mismos en los momentos de peligro. Nosotros no queremos cobardes. No queremos traidores. Y ser traidor en esta hora es no solo ser el Judas que nos vende, sino el cobarde que da paso atrás, Para uno y otros no hay lugar en nuestras filas⁶⁸.

Las sospechas de Haya de la Torre se cumplieron cuando, el 9 de enero de 1932, se aprobó la Ley N° 7479 denominada *Ley de Emergencia*. Esto significó el triunfo del autoritarismo del gobierno de Sánchez Cerro. Bajo la justificación que era necesario “defender las instituciones democráticas contra las acciones de elementos perturbadores y de propagandas perniciosas que impiden el establecimiento de la paz pública y el libre ejercicio de las actividades lícitas de la ciudadanía”⁶⁹, el Ministerio de Gobierno y Policía quedaba facultado para perseguir a los opositores políticos. Al poco tiempo, los representantes apristas en el Congreso Constituyente comenzaron a padecer las persecuciones del gobierno de turno. De esta manera, fueron detenidos y, en febrero de 1932, el Ministerio de Gobierno y Policía remitió al Congreso la lista con los nombres de 23 representantes apristas a los que se expulsaba del país.

La reacción aprista más grave, frente al accionar del gobierno de Sánchez Cerro, fue el atentado del 6 de marzo de 1932 realizado por el militante aprista Juan Melgar Márquez y en el que también se

⁶⁴ Sánchez, *Testimonio*, 2:25.

⁶⁵ Sánchez, *Testimonio*, 2:25.

⁶⁶ Murillo, *Historia*, 121.

⁶⁷ Haya de la Torre, *Obras*, 5:87.

⁶⁸ Haya de la Torre, *Obras*, 5:87.

⁶⁹ Ley 7479, de 9 de enero de 1932, del Congreso Constituyente de Perú.

involucró a Juan Seone y Serafín del Mar⁷⁰. Este atentado generó la clausura de los locales partidarios del PAP, el cierre de *La Tribuna* y la posterior captura de Haya de la Torre. En los días siguientes, el gobierno se encargó de responsabilizar al Partido Aprista de incentivar la realización de diferentes asonadas revolucionarias⁷¹. De esta manera, se responsabilizó a la dirigencia aprista de la sublevación de los marineros del barco de la Armada peruana *Bolognesi*. Al respecto, Luis Alberto Sánchez reconoce haber tenido una reunión en Panamá, donde había sido deportado por el gobierno de Sánchez Cerro, con parte de la tripulación, porque esta deseaba conocer a los diputados apristas deportados. Sin embargo, rechaza que el Partido haya tenido intervención en la asonada. Lo concreto es que esta intentona revolucionaria terminó con el fusilamiento de ocho marineros y el pedido de pena de muerte para los dirigentes apristas Luis Alberto Sánchez, Carlos Manuel Cox y Víctor Colina⁷².

En este ambiente autoritario y convulsionado, el 7 de julio de 1932, estalló la Revolución de Trujillo. Ese día, militantes apristas, liderados por Manuel “Búfalo” Barreto, tomaron el cuartel O'Donovan. Testigos de lo ocurrido mencionan que los revolucionarios marcharon al frente dando vivas a su partido y entonando *La marsellesa*, y parecía — según los testimonios — que “esa entonación marcial [...] encendía en el ánimo de los luchadores la hoguera de la rebeldía multánime”⁷³. Concluida la toma del cuartel, en la que murió Barreto, los revolucionarios hicieron su entrada a Trujillo.

Este rol de la música es cotejado por el militante aprista y testigo de los acontecimientos, Alfredo Rebaza Acosta, quien dice que a la entrada de los revolucionarios “se oían voces electrizantes de *La marsellesa*”⁷⁴. Lo mismo sucede en la descripción del también participante de los hechos de la Revolución de Trujillo, Félix León Echague, quien señala que, tomado el cuartel, la muchedumbre se concentró en la plaza de Trujillo para ofrecer su apoyo a la revolución y que se trataba de “un oleaje fantástico que se mecía al impulso de las canciones apristas”⁷⁵. Ese “oleaje” estaba compuesto por un grupo de obreros, campesinos y vecinos de los pueblos cercanos que “cantando, hacían su revolución”⁷⁶.

El 8 de julio será un día de dolor para los trujillanos. Toco enterrar a los apristas muertos en la toma del cuartel O'Donovan. Las referencias musicales vuelven a estar presentes en el acto. Los ataúdes de los 17 apristas caídos, con Manuel Barreto a la cabeza, son acompañados con una muchedumbre que entonaban la canción fúnebre *Marcha a los caídos*⁷⁷. En los siguientes días, el Gobierno aprovechó la escasa preparación y conocimiento militar de los apristas rebeldes para sofocar prontamente la asonada.

De hecho, el 9 de julio, las tropas del gobierno ya habían recuperado el puerto de Salaverry y la hacienda Cartavio. El 10 de julio, cuando el avance de las tropas gobiernistas sobre Trujillo era inminente, se produjo el ataque y masacre de los oficiales, soldados y guardias rendidos en el cuartel O'Donovan. Aunque no se puede afirmar con certeza quien dio la orden para aniquilar a los

⁷⁰ Anónimo, *El crimen*, 85. La misma información es recogida por Murillo, *Historia*, 159 – 160.

⁷¹ Esta constituye la segunda acusación que hacen los opositores al Partido Aprista Peruano: se trata de una organización de conspiradores. El historiador Nelson Manrique, en su libro *Usted fue aprista*, identifica, con base en la investigación de Víctor Villanueva, trece conspiraciones organizadas por el APRA entre los años de 1931 a 1931. Véase Nelson Manrique, “¿Usted fue aprista!” *Bases para una historia crítica del APRA*. (Lima: CLACSO - PUCP, 2009), 99 – 100.

⁷² Sánchez, *Testimonio*, 2:73-74.

⁷³ Félix León Echague, “Lo que vi y lo que se da la Revolución de Trujillo”, en *Trujillo 32*, ed. Por Secretaría de Prensa y Propaganda del Comité Ejecutivo Departamental de La Libertad, (Trujillo: Trinchera de Mansiche, 1978), 191.

⁷⁴ Alfredo Rebaza Acosta, “La Revolución de Trujillo”, en *Trujillo 32*, ed. Por Secretaría de Prensa y Propaganda del Comité Ejecutivo Departamental de La Libertad, (Trujillo: Trinchera de Mansiche, 1978), 68.

⁷⁵ León Echague, “Lo que vi”, 185.

⁷⁶ León Echague, “Lo que vi”, 185.

⁷⁷ Rebaza Acosta, “La Revolución”, 73.

prisioneros, lo cierto es que el gobierno utilizó este incidente para ser implacable con los derrotados en Trujillo. En los siguientes días, la Corte Marcial se encargó de perseguir y ejecutar a los apristas. Lo sucedido en Trujillo, alentó a los apristas de Huaraz para que inicien un levantamiento armado⁷⁸. El 13 de julio, liderados por el mayor Raúl López Mindreau, los apristas tomaron Huaraz. Al igual que lo ocurrido en Trujillo, la revuelta fue rápidamente aplastada por el Gobierno y se instaló una corte marcial que persiguió y condenó a los apristas involucrados⁷⁹.

Independientemente de las cifras de víctimas que se calculan para estos eventos y de los abusos cometidos en los juicios en que se condenó a muerte a los militantes, el Partido Aprista ganó sus primeros mártires a partir de estos acontecimientos⁸⁰. Prueba de esto es que Rómulo Meneses en el texto, escrito desde la prisión en 1932, *Por el Apra*, recuerda a los apristas caídos en Trujillo, a quienes llama “maestros de heroísmo, que cantando nuestra Marsellesa y el Himno Nacional, como trágica pregunta a las bocas mortíferas de los fusiles civilistas, sucumbieron con los labios distensos por la noble intransigencia y por la fe de un inmortal ¡Viva el Apra!”⁸¹.

A pesar de sofocar las revueltas de Trujillo y Huaraz, la convulsa situación política del país estaba lejos de solucionarse. Es más, esta se agravó, el 30 de abril de 1933, con el asesinato de Sánchez Cerro a manos del militante aprista Abelardo Mendoza Leyva. Muerto Sánchez Cerro, el Congreso Constituyente entregó el poder a Óscar Benavides, quien decretó una amnistía el 9 de agosto de 1933, lo que permitió que Haya de la Torre salga de prisión. Después de dos años en prisión, Haya de la Torre se reencontró con la militancia aprista. En ese encuentro, ocurrido en Trujillo, Haya de la Torre hace una primera mención sobre los mártires apristas y su importancia en el desarrollo del Partido:

Porque eso es lo que faltaba a esta tierra y a este pueblo: le faltaba el soplo de los cósmico, de lo eterno, de lo alto, de lo puro, y como no lo tenía, fue preciso pedírselo a los muertos, fue preciso que nuestros muertos se sacrificaran para que su aletear nos diera espíritu [...] Porque compañeros, esa es la gran lección que yo les debo a los muertos, a los mártires. Porque ellos me dicen desde sus tumbas: Nosotros somos tus maestros. Anda más allá. Lleva tu partido hasta donde nosotros quisimos conducirlo. Haz de tu partido una religión. Haz de tu partido una huella eterna a través de la historia⁸².

De esta manera, los mártires apristas le dan un nuevo sentido al Partido y su ejemplo debe impulsar el actuar de los militantes. Además, se puede apreciar el deseo de Haya de la Torre para que

⁷⁸ Para tener un primer acercamiento entre las relaciones existentes entre los eventos de Trujillo y Huaraz, puede revisarse el trabajo de Murillo, *Historia del Apra*.

⁷⁹ Margarita Giesecke, *La insurrección de Trujillo* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010), 308-310.

⁸⁰ Sobre la cifra de caídos en la Revolución de Trujillo, la información es contradictoria. Los números más conservadores los ofrece Margarita Giesecke, quien plantea que los muertos de ambos bandos pueden llegar a 300. Véase Giesecke, *La insurrección*, 311. En el otro extremo, Luis Alberto Sánchez menciona la muerte de 2000 trujillanos durante la Revolución. Véase Sánchez, *Testimonio*, 2:79. Víctor Raúl Haya de la Torre, en su Manifiesto del 12 de noviembre de 1933, rindió homenaje a los más de cuatro mil caídos durante la Revolución de Trujillo. Véase Haya de la Torre, *Obras*, 5. 133. Otra posición es la de Jorge Basadre, quien no llega a plantear un número, pero sí reconoce la existencia de ejecuciones sin proceso y el ánimo de aniquilar al derrotado. Véase Jorge Basadre, *Historia de la República*, 7a ed. (Lima: Universitaria, 1983), X: 239. En una posición similar, Percy Murillo tampoco ofrece un número de caídos, aunque nos presenta un “festín dantesco” ante el cual los ejecutados, al ser tantos, no llegaban a ser enterrados. Véase Murillo, *Historia*, 241.

⁸¹ Rómulo Meneses, *Por el APRA* (Lima: Cooperativa Aprista Atahualpa, 1933), 10.

⁸² Haya de la Torre, *Obras*, 5:331-332.

todos los apristas reconozcan que se ha contraído una deuda con los caídos por el dolor que han sufrido y el sacrificio que les tocó vivir. Esto es seguramente lo que apreció Magda Portal cuando describió las visitas que hacían los familiares de los detenidos apristas en la Penitenciaría de Lima. En esa descripción, a Portal le sorprendió el comportamiento de un niño⁸³, de unos 10 años, que había perdido a su padre en la revuelta liderada por el comandante Gustavo Jiménez, que, aliado con los apristas, había llevado adelante en Cajamarca en marzo de 1933:

Se pega a una de las rejas, siempre la misma, y mirando hacia adentro, con las manos agarrotadas contra los hierros, canta [...] Canta con un afán extraño [...] Son canciones apristas. *La marsellesa*, alta y afirmativa, la marcha aprista, la *Marcha a los caídos*. En fin, todos los cantos que el pueblo ha compuesto para traducir su emoción social y esperanza de reivindicación. El chico las vierte en el socavón del penal, como una luz que arroja pan al hambriento. Tal vez él mismo en su oscura conciencia de niño atormentado, sienta satisfacción o realice una especie de venganza inconsciente, mientras pronuncia las notas vibrantes, cargadas de palabras heroicas a los hierros que aprisionan y tantas vidas que en una u otra forma son holocausto a la verdad ⁸⁴.

Por la amnistía política de agosto de 1933 mencionada, los encuentros de Haya de la Torre con la militancia aprista continuaron. En noviembre de 1933, tocó reunirse con la militancia en Lima. Haya básicamente desarrolló un discurso orientado a hacer notar la fortaleza del partido, el orgullo que deben tener todos los apristas por el accionar realizado, las tareas que le esperan a la militancia, e hizo un llamado a la unidad para aceptar al adversario arrepentido que se acercaba al APRA⁸⁵. Esta concentración no estuvo alejada del elemento musical. En esta se estrenó otra composición aprista: el *Himno de los búfalos*. La letra de esta composición fue del militante Julio Noriega Pasos y la música de Ernesto López Mindreau. Ese día los apristas cantaron: “Marchemos unidos, marchemos delante/ la vanguardia aprista los búfalos son. / Marchemos cantando nuestro himno triunfante / firme la pisada, viril la expresión. / Marchemos unidos erguida la frente / total rebeldía, toda decisión. / Juventud aprista, juventud valiente / toda disciplina, todo corazón”⁸⁶.

A pesar de la amnistía política dada por Benavides, a inicios de 1934, aparecen las señales que se iba hacia una nueva dictadura. Según el militante Wilber Bendeزú, ante los sucesos ocurridos en la fundición cuprífera de Tamboraque que terminaron con la muerte de cinco obreros, el gobierno de Benavides decidió clausurar *La Tribuna*, porque este diario había condenado el accionar del gobierno⁸⁷. Días después, se dio la orden de capturar a los dirigentes apristas acusados de incentivar un complot de sargentos. Para el 21 de febrero se clausuraron los locales apristas y se prohibió toda manifestación política. Las elecciones complementarias que debían realizarse en marzo de 1934 para reemplazar a los 23 congresistas apristas que habían sido expulsados fueron postergadas hasta en cuatro oportunidades.

⁸³ El niño, al que hace mención Magda Portal, fue hijo del teniente Héctor Saldaña, quien participó en la revuelta liderada por el comandante Gustavo Jiménez en Cajamarca el 10 de marzo de 1933. Fusilado Saldaña, el niño fue acogido por una familia aprista.

⁸⁴ Magda Portal, “Un niño en la reja”, *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista* 161, n° 283 (1934): 23.

⁸⁵ Haya de la Torre, *Obras*, 5:153-160.

⁸⁶ Gérard Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* (Lima: IFEA y PUCP, 2012), 403.

⁸⁷ Wilbert Bendeزú, *Víctor Raúl reencuentro con su vida (1895 – 1979)* (Lima: Matices, 2003), 78.

En noviembre se procedió a detener a los dirigentes apristas del todo el país. Ese mismo día, Haya de la Torre pasó a la clandestinidad y permanecerá oculto hasta el 15 de mayo de 1945. Se inició así un largo calvario para los militantes apristas, situación que Haya de la Torre ya había pronosticado en 1933 cuando dijo: “Ha llegado la hora del calvario, de sudar sangre. Nuestro Gólgota está enhiesto. Aún no ha sonado la tercera hora. Nos falta esperar, en el calvario de nuestros propios corazones, que se rinda a la muerte, se separe el Dolor, y que surja, luminosa y potente, la vida promisoriosa del pueblo del Perú”⁸⁸.

La política revolucionaria en la lírica de cinco obras del cancionero aprista inicial

El análisis intertextual de cinco canciones apristas del periodo que va desde 1930 hasta 1936 permitirá conocer la dimensión de la relación entre el discurso musical y el discurso político. El contexto de producción de estas composiciones no es sino el del surgimiento de una forma moderna de hacer política en el Perú, contexto en el cual el APRA tendrá un rol protagónico. Las canciones a analizar son las siguientes: *La marsellesa aprista*, el *Himno FAJISTA*, *Acción de juventud*, *La marcha a los caídos* y *Nueva marcha aprista: la santa alianza*.

Las razones de su selección son estas: 1) se tiene la certeza de la datación de cada uno de los títulos. Ocurre que este artículo se propuso analizar el cancionero del APRA inicial, ese que se prometía iniciar la revolución social y política en el Perú. 2) Relacionada a la anterior: la música seleccionada tiene una potencia política que materializa, en arte sonoro, la inicial orientación hacia la izquierda que manejaba el APRA y 3) por ser un cancionero rico en ideología solo comparable al cancionero sindicalista, también vigente en esos años.

La marsellesa aprista (1931).

Antes que *La marsellesa* se volviera ya el definitivo himno oficial de Francia (lo que ocurriría en 1879), su discurso musical y lírica se habían tornado en signos de lucha y revolución en otras latitudes. Sobre todo, su música, identificable en varios países de América y Europa aun antes de ser puesta en un registro sonoro. Así, ya en 1864, sonaba en Alemania con la letra de los trabajadores; lo mismo en la Rusia de 1875 y, luego, en la España de 1931 con lírica adaptada por los socialistas⁸⁹. De la misma manera, en Lima, hacia 1922, también se cantaba una *Marsellesa* con letra sindical que comenzaba así: “A la revuelta proletarios / ya brilla el día de redención / que el sublime ideal, libertario / sea el norte de la rebelión”⁹⁰. Y esa versión sonaba al mismo tiempo que *La Internacional*, el otro canto de la lucha proletaria⁹¹.

El APRA también se hizo de música de *La marsellesa* a la cual se le adaptaron los siguientes versos:

⁸⁸ Haya de la Torre, *Obras*, 5: 333.

⁸⁹ Para Alemania, es *La marsellesa de los trabajadores* (1864), con letra de Jacob Audor; para Rusia, es también *La marsellesa de los trabajadores* (1875) con letra de Piotr Lavrov y para España es *La marsellesa socialista* (1931) con letra de José Pla.

⁹⁰ Edmundo Lévano La Rosa, “Un cancionero escondido. Historia y música del centro Musical Obrero de Lima: 1922-1924” en *Biblioteca Nacional del Perú. I Convocatoria Nacional “José María Arguedas”. Avances de Investigación-Música*, ed. por Biblioteca Nacional del Perú, (Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú), 32.

⁹¹ Lévano La Rosa, “Un cancionero escondido”, 37; Véase también Jorge Basadre, “Elogio a *La Internacional*”, *Variedades*, n° 898 (1925): 997-998.

Contra el pasado vergonzante / nueva doctrina surge ya / es ideal, realidad liberante/ que ha fundido en crisol la verdad. /Tatuaremos con sangre en la Historia / nuestra huella pujante y triunfal / que dará a los que luchen mañana /digno ejemplo de acción contra el mal. / ¡Peruanos, abrazad! / la nueva religión / ¡La Alianza Popular / Conquistará / la ansiada redención! / ¡Que viva el APRA, compañeros! / ¡Viva la Alianza Popular! / Militantes puros y sinceros: /Prometamos jamás desertar. /reafirmemos la fe en el aprismo / que es deber sin descanso luchar, / la amenaza del Imperialismo / a los pueblos quiere conquistar. / ¡Apristas: a luchar! / ¡Unidos a vencer! / ¡Fervor, acción, hasta triunfar / nuestra revolución!⁹²

Tales versos los compuso el líder sindical y militante aprista Arturo Sabroso del que un testimonio apunta, también, que era empedernido melómano⁹³. Todo parece indicar que la composición se realizó en mayo de 1931, a poco de iniciarse la campaña electoral en la que por primera vez iba a participar el ahora denominado Partido Aprista Peruano. El testimonio de Andrés Townsend señala que la Marsellesa aprista se entonó durante el arribó de Haya de La Torre al Perú, que regresaba de su largo exilio, a través de Talara, el 12 julio de ese año⁹⁴. Desde ahí y en adelante, tal canto sería parte esencial del ritual aprista.

Si se analizan de forma separada cada palabra o frase de esta marsellesa se pueden encontrar ligazones con las propuestas revolucionarias de ese APRA auroral. En primer término, la palabra inicial: “contra”. Arturo Sabroso era muy dado a ella en sus libros, en uno de 1934, titulado *Réplicas proletarias* (en el que intenta encontrar contenidos de lucha obrera en el APRA) la palabra “contra” es la inicial de la mayoría de los títulos de parágrafos: “contra la prensa anti obrera”, “contra los calumniadores de Haya”, “contra el tutelaje patronal”, “contra el eterno enemigo del pueblo”, etc.⁹⁵. Ciertamente es un inicio contundente para ese canto, que apunta a una oposición, en este caso, al “pasado vergonzante”.

Ese “pasado vergonzante” para la ideología aprista, es el pasado que está detrás del año 1930. Tal pasado era inmediato (la dictadura que fenecía, la de Augusto B. Leguía) pero también lato (el siglo XIX en el que se pretendía fundar un republicanismo sobre las bases coloniales del siglo XVI). Si se abordan los primeros manifiestos del APRA se podrá entender el adjetivo de “vergonzante”. Por un lado, Leguía había gobernado once años (1919-1930) y su mandato había devenido en una dictadura que se barnizó de cierta modernidad capitalista pero solo para abrirle las puertas al capital foráneo (principalmente estadounidense) que lo único que hizo fue empobrecer a todo el Perú (menos Lima). Antes de Leguía, y desde que el Perú apareció como un intento de república, lo vergonzante radicaba en que ese intento había fracasado y lo había hecho por la perfidia de la clase dirigente peruana. Para el APRA esa clase dirigente era una “casta parasitaria y feudalista”, conformada por criollos descendientes de los antiguos nobles hispanos, dueños de los latifundios, cómplices de las transnacionales extranjeras, semi burgueses y abusivos con las clases trabajadoras. Esa “argolla negra” se las había ingeniado para, a través de una pantomima de partido político (el llamado Partido Civil), hacerse del poder en el Perú

⁹² Borrás, *Lima, el vals*, 407. Partido Aprista Peruano, *Cancionero* (Lima: APRA, 1937), 2.

⁹³ Sánchez, *Aladino*, 472.

⁹⁴ Hugo Vallenás, “Presentación”, en *Andrés Townsend: Libertad e Integración en América Latina*, ed. por Hugo Vallenás (Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, 2004), XLII.

⁹⁵ Arturo Sabroso, *Réplicas proletarias* (Lima: Minerva, 1934), 5, 13, 27, 43, 49, 63, 71, 81, 93, 105, 111.

desde 1872 solo para recrear un atávico modelo rentista, neocolonial (por su clientelismo), feudal, plutocrático y oligarca⁹⁶.

La “nueva doctrina [que] surge ya” es la del APRA que, como ya se apuntó, era una novedad. El artículo de Haya aparecido en el *Labour Monthly* en 1926 reseñaba de forma clara y directa esa nueva doctrina: la lucha contra el imperialismo, la nacionalización de las tierras y las industrias y la solidaridad con las clases oprimidas⁹⁷. Tres años después, la doctrina aprista adquirió un cariz localista para ser aplicado al Perú (de ahí la denominación que adquiere el APRA como Partido Aprista Peruano) pero ello no le quitaba ni fuerza ni potencia a la “nueva doctrina” que puede enunciarse de esta manera: 1) las clases productivas tomarán el poder para instaurar un gobierno anti imperialista, 2) habrá una liberalización social (de la vieja casta criolla y plutocrática) y económica (del capital extranjero), 3) Se concretará la igualdad entre hombres y mujeres y 4) se implementarán las seguridades sociales básicas (salud, educación, jubilación, sueldo de desempleo, etc.)⁹⁸.

Si se concretase esa realidad política sería una “realidad liberante [sic]”. En esa realidad, el indígena alcanzaría su libertad de los gamonales y latifundistas. Esa libertad, a la par, se materializará en la ruptura con el conservadurismo reinante en el país. Implicaría, además, que se quebraría la dependencia semi colonial del Perú a las potencias extranjeras. Además, se postula promocionar la libertad de conciencia, lo mismo que las libertades individuales y respetar a la opinión pública. Tan interiorizada estaba esa “realidad liberante” que un manual sobre la naturaleza del APRA de 1933, terminaba de esta manera: “Aprismo es libertad económica; libertad ciudadana y libertad de acción”⁹⁹.

La marsellesa materializa en música una mística del combate como también una fe doctrinal. Desde los documentos iniciales del APRA se percibe esa idea de formar un frente combativo y ese frente no es sino “la unión de trabajadores manuales e intelectuales que lucharán contra el imperialismo”¹⁰⁰. A ese frente lo mueve una doctrina que expresa una verdad que, materializada, acabará con la maldad. Ese frente, a la par, estará conformado por militantes puros y sinceros a los que se les tiene prohibido desertar. Tales fundamentalismos tienen, pues, un cariz religioso justamente por el dogmatismo que expresan, por la esperanza en la concreción de una promesa y por una doctrina supuestamente justa que reivindicará a los oprimidos y acabará con la maldad. En ese sentido, la música y el canto materializan un escenario maniqueo, dicotómico, tanático y escatológico; en suma, “una nueva religión”. El antes mencionado libro de Sabroso también expele la terminología determinista de la religión que se expresa en palabras como “pureza”, “bello ideal”, “fe”, “nueva moral”, entre otros¹⁰¹.

Delinear al enemigo, al monstruo a combatir, ya estaba en el carácter de *La marsellesa* desde el siglo XVIII. Lo mismo en la versión del APRA. En ella, el monstruo es “la amenaza del imperialismo”. Tal imperialismo tiene, en ese contexto, nombre propio: es el *yankee*, el estadounidense que, se ha ido apoderando de las riquezas del Perú desde 1919 en adelante con la anuencia de un grupo social encumbrado (los criollos peruanos) pero cuyo poder, justamente, se ve afianzado por su nexo servil al capital foráneo¹⁰². En esos años, entre 1924 y 1931, los apristas están convencidos que una fuerza

⁹⁶ Partido Aprista Peruano, *Llamamiento a la Nación. A los trabajadores manuales e intelectuales del Perú: obreros, campesinos, clases pobres y medias* (Lima: Comité Ejecutivo del PAP, 1931), 7-8.

⁹⁷ Haya de la Torre, “What is the A.P.R.A?”, 726.

⁹⁸ Partido Aprista Peruano, *Llamamiento a la Nación*, 9-10.

⁹⁹ Partido Aprista Peruano, *4 aspectos importantes*, 36.

¹⁰⁰ Haya de la Torre, “What is the A.P.R.A?”, 757.

¹⁰¹ Sabroso, *Réplicas proletarias*, 14, 11, 17, 19.

¹⁰² Haya de la Torre, “What is the A.P.R.A?”, 756; Partido Aprista Peruano, *Llamamiento a la Nación*, 7-8.

imperialista estadounidense puede invadir países latinoamericanos y para ello se debía estar preparados¹⁰³.

Tras una retahíla de gritos de comuna como “vencer”, “acción”, “luchar” y “fervor” viene el clímax de la canción que se materializa en el “hasta triunfar nuestra revolución” ¿Y qué revolución prometía el APRA en esos años? Ciertamente, el APRA se esforzó mucho para señalar que esa revolución no se planteaba bajo la lógica marxista proletaria para que el partido no sea tomado por comunista. Es innegable que el concepto “revolución” aparece reiteradamente en los discursos políticos del partido, así como en sus expresiones artísticas, no obstante, parece ser solo un elemento retórico. Esa revolución del APRA según se desprende de sus idearios tiene que ver, otra vez, con la ruptura hacia el imperialismo en su faceta negativa con la aniquilación del feudalismo, con la implementación de una reforma agraria y con darle el poder a las clases medias y trabajadoras¹⁰⁴.

Himno fajista y Acción de juventud

El 7 de enero de 1934 se fundó la Federación Aprista Juvenil (FAJ). Esta debía agrupar y organizar a los militantes hasta los 20 años de edad, pues a los 21 años ya debían formar parte del Partido Aprista. La FAJ viene a reemplazar al Sindicato Estudiantil Aprista, que había funcionado de 1930 a 1933, pero que solo aglutinaba a jóvenes universitarios. Este cambio ocurrió, porque se consideró que había llegado el momento de organizar al creciente número de jóvenes, independientemente que estos sean obreros, empleados o universitarios, que se acercaban al Partido¹⁰⁵.

La creación de la FAJ dio origen a la composición del *Himno fajista*. El mismo día que los primeros fajistas juraron lealtad al Partido, les tocó entonar su himno:

Muchachos fajistas, marchemos sonrientes/ hacia la conquista de nuestra ideal
/ firmes las pisadas y altivas las frentes / cual tropel bravío que triunfa del mal.
/ Que ante nuestro paso caigan los tiranos, / los déspotas giman y se haga la
luz; / q' en esta Santa Obra sean nuestras manos, / las q' al pueblo arranquen
Civilista Cruz. / Adelante siempre la vanguardia aprista, / con fe, disciplina,
trabajo y unión / para que la gloria la encuentre ya lista / el día de nuestra
Gran Transformación¹⁰⁶.

Sin embargo, esta no era la primera composición que hacía alusión a los jóvenes militantes apristas. Ya en el N° 967 del *Cancionero de Lima* había aparecido la composición titulada *Acción de juventud*. Estos son los versos de la composición:

A la conquista vamos, apristas/ a derrumbar el pasado traidor. /Siempre
delante, firmes, constantes/ ¡a destruir la traición servil! / Se luchará hasta
vencer / se luchará hasta morir, / hasta que surja un nuevo Perú! / Los
estudiantes y los obreros / serán los guías de este gran Perú, / que pronto
surge de entre las ruinas / en que la hundiera el partido Civil. / ¡Será la acción

¹⁰³ Haya de la Torre, *El Antiimperialismo*, 37, 104, 107, 109, 122.

¹⁰⁴ Haya de la Torre, *Obras*, 5: 60, 64, 73, 74. Haya de la Torre, *El Antiimperialismo*, 33- 41.

¹⁰⁵ Andrés Townsend, *50 años de aprismo. Memorias, ensayos y discursos de un militante*. (Lima: Desa, 1989), 54 – 57.

¹⁰⁶ Borras, *Lima, el vals*, 403-404.

de juventud / la que ha de hacer un nuevo Perú. / Los que calumnian a los apristas / son despechados que no pueden más.../ son los caciques, los gamonales / del civilismo que no pueden más.../ ¡Qué viva el Apra que es verdad, / Qué viva el Apra que es verdad/ y el civilismo se ha de acabar¹⁰⁷.

El *himno fajista* comienza con un llamado a la militancia joven cuando dice “Muchachos fajista, marchemos sonrientes”. Es un inicio similar al que se encuentra en *Acción de juventud*, en el que se dice “A la conquista vamos, apristas”. Se trata de llamar a los jóvenes apristas para trabajar dentro de la organización del Partido. Con una historia marcada por las persecuciones, la dirigencia del APRA veía en la juventud una fuerza capaz de continuar las tareas que se había impuesto el Partido. Esta fue una preocupación que apareció desde un primer momento en el APRA. En 1933, el dirigente aprista Rómulo Meneses, llamaba la atención sobre lo difícil que era organizar un partido que estaba siendo perseguido. Él decía “en rigor y con franqueza, resulta prácticamente difícil para un cautivo político tratar de organizar entre rejas los cuadros de la lucha del Partido”¹⁰⁸. Ante esta situación, la juventud aprista jugaba un rol fundamental en la continuación del Partido. Meneses reconoce en estos militantes una real valía. De esta manera señala que la juventud “por el solo hecho de ser juventud, no conoce la muerte de las grandes esperanzas”¹⁰⁹. El reconocimiento de la importancia de la juventud también lo hizo el mismo Haya de la Torre. En 1933, en su discurso en Trujillo, luego de haber sido puesto en libertad por Benavides, señaló lo siguiente:

De allí, Compañeros, que tienda mis ojos a las muchachas y muchachos del Partido, a los hombres nuevos que vamos a modelar nosotros, a los realizadores de nuestros ensueños y de la realidad a que aspiramos. Por eso voy a la juventud, voy buscando en la juventud a los futuros dirigentes del Partido. Por eso quiero que la juventud sienta al Aprismo como suyo y lo conduzca, lo defienda, lo proyecte en el porvenir como señuelo victorioso de justicia¹¹⁰.

Se trata de una juventud orientada hacia la acción. Esto es lo que permitiría el triunfo del aprismo. En el *Himno fajista*, los jóvenes se organizan y avanzan “hacia la conquista de nuestro ideal/ firmes las pisadas, y altivas las frentes/ cual tropel bravío que triunfa del mal”. De igual manera ocurre en *Acción de juventud*, en el que los militantes actúan “siempre delante firmes, constantes/ ja destruir la traición servil! Esto se condice y prácticamente responde a lo que se plantea en el Código de Acción de la FAJ en el que se pide al joven aprista que se prepare “para la acción y no para el placer”¹¹¹.

En el *Himno fajista* se dan más pistas de la manera en que debe comportarse la juventud aprista pues se señala que esta debe estar al frente de la organización y debe actuar “con fe, disciplina, trabajo y unión”. Estos valores responden a lo que se plantea en el Código de Acción de la FAJ (1934). En ese documento, el primer aspecto que se aborda es la disciplina de la FAJ. Allí se establece que la “FAJ trata de estimular el auto control y el control recíproco”¹¹². A diferencia de lo que ocurría propiamente en el Partido Aprista Peruano, acá no se creaban cuerpos especiales con carácter permanente para el control

¹⁰⁷ Borras, *Lima, el vals*, 400. Partido Aprista Peruano, *Cancionero*, 11

¹⁰⁸ Meneses, *Por el APRA*, 71.

¹⁰⁹ Meneses, *Por el APRA*, 117.

¹¹⁰ Haya de la Torre, *Obras*, 5:341.

¹¹¹ Partido Aprista Peruano, *Código de acción*, (Lima, 1934), 4.

¹¹² Partido Aprista Peruano, *Código*, 3.

disciplinario. Más bien, se buscaba que cada fajista se imponga la tarea de auto disciplinarse y disciplinar a sus otros compañeros. Respecto a la fe que debe acompañar al fajista, esta se relaciona con el convencimiento que el aprismo es el camino para lograr la justicia social. Solo de esa manera, el fajista podrá ser “un auténtico soldado de la causa aprista”¹¹³.

La unión también es abordada en el Código. Allí se dice que la unión de los militantes se convierte en la fortaleza del Partido y que esta permitirá superar cualquier dificultad. Esto queda de manifiesto en el artículo 10 del Código en que se plantea: “La UNION es el secreto de la fuerza de tu gran partido. Tú, como fajista, no puedes olvidar en ningún momento que eres APRISTA y que los miembros de Partido del Pueblo son los hermanos mayores. Míralos como tales, pero vigila siempre que mantengan el espíritu de nuestro Partido”¹¹⁴.

El último valor que se menciona es el trabajo. Este guarda relación con los llamados a la lucha y acción que se hacen en *Acción de Juventud*. En esta canción se anuncia que “se luchará hasta vencer / se luchará hasta morir / hasta que surja un nuevo Perú”. Más adelante se dice “será la acción de juventud / la que ha de hacer un nuevo Perú”. Se trata de un trabajo y acción que deben estar presentes en todo momento y lugar. Una vez que alguien se haya a la FAJ debe entregarse totalmente a la organización. Por ello, en el artículo 3 del Código se le pide el fajista lo siguiente: “demuestra a los compañeros del PAP que eres un verdadero centinela de las grandes fuerzas morales del PARTIDO. Lucha contra la duda, contra la indecisión, contra la inactividad y contra la falta de sentido de responsabilidad”¹¹⁵. En el acápite de la Pugnacidad Fajista se vuelve a abordar lo relativo al trabajo y acción que permitirá al fajista ser un “auténtico soldado de la causa aprista”¹¹⁶. Esto implica que estará dispuesto a defender en cualquier circunstancia al Partido y que luego esa defensa también se da a favor del futuro Estado aprista.

La marcha a los caídos. Canción fúnebre.

Es la *Marcha a los caídos* una marcha fúnebre para ser cantada que, desde su composición, ha sabido consolidarse en el cancionero aprista, más aún en momentos cuando el Partido estuvo proscrito y perseguido o sus miembros caían muertos en la lucha política. Ya líneas arriba se ejemplificó el simbolismo de esta marcha en el testimonio dejado por la militante Magda Portal cuando ésta se conmovió al ver cantar esta pieza musical a un niño de 10 años al que le fusilaron al padre en el contexto de las persecuciones de inicios de los 30, y, efectivamente, esta composición adquirió tal mística por verse, justamente, asociada a lo tanático¹¹⁷.

La lírica de la marcha, a su vez canción fúnebre, es esta:

Marcha a los caídos / canción fúnebre.

Paso a paso a los caídos / por la justicia / y la libertad. / Paso a paso a los valientes / que derramaron sangre y valor. / Soldados del APRA sacrosanto, / juremos luchar hasta vencer, / hasta morir, /lucha sacrosanta de justicia, / lucha por la santa libertad

¹¹³ Partido Aprista Peruano, *Código*, 5.

¹¹⁴ Partido Aprista Peruano, *Código*, 5.

¹¹⁵ Partido Aprista Peruano, *Código*, 4.

¹¹⁶ Partido Aprista Peruano, *Código*, 5

¹¹⁷ Portal, “Un niño en la reja”, 23.

/hasta vencer. /Por la gran Revolución / todos los apristas a luchar /hasta vencer. /
Por la santa igualdad /todos los apristas a luchar /hasta vencer¹¹⁸.

Esta marcha se presenta como una composición excepcional por tres razones: en primer término, por quién la compuso, un obrero ferroviario llamado Lucas Cabello; en segundo término, por el contexto en el que fue compuesta y, en tercer lugar, por su lírica que no hace sino expresar el intento de construir una temprana mística entre los compañeros apristas en un contexto de represión sangrienta.

Lucas Cabello Morales, el autor de esta marcha/canción, era un obrero tranviario que había nacido con el siglo XX, exactamente en 1900¹¹⁹. Su apellido no debe pasar desapercibido ya que anuncia su parentesco con la célebre intelectual y escritora peruana Mercedes Cabello de Carbonera¹²⁰. En su temprana niñez y juventud, Lucas vivió entre Tacna e Iquique, ciudad esta última que tuvo que abandonar por la expulsión de los peruanos ahí residentes por orden del gobierno de Chile que, tras la Guerra del Pacífico, se había quedado con ese territorio. Ya en Lima, desde 1915, se dedicó a trabajar como obrero tranviario y vio y actuó en todo lo relacionado a las luchas sindicales que comenzaban a sacudir al país, incluyendo las jornadas de lucha por las ocho horas de 1919¹²¹.

El padre de Cabello era afinador de pianos y eso ya lo había acercado a la música. En ese sentido, en Cabello se conjugaban los elementos del nuevo obrero peruano: un obrero culto, politizado, orientado al socialismo sino al comunismo y dado a buscar opciones políticas en las cuales inscribirse. Esa cultura a la que se hace mención es una de tinte positivista y liberal, contraria a la del conservadurismo predominante en ese entonces. Aunque se requieren varios estudios, es evidente que en este obrero/músico hay una influencia de su tía escritora, la que se proclamó ella misma como “obrero del pensamiento” feminista peruano al mismo tiempo que era eximia pianista¹²².

Un perfil parecido al de Cabello lo tiene el otro músico aprista, Arturo Sabroso, es más, ambos se conocieron en la Universidad Popular Manuel González Prada y fue ahí mismo donde ambos se volvieron adictos a Haya de la Torre y a su oratoria. Cuando ya el APRA se consolidó y se enfiló a participar en las elecciones de 1931, ahí se encontraba Cabello, en la lucha partidaria y también poniendo su música al servicio de sus compañeros.

En un año no precisado, que puede ser 1930 o 1931, Cabello se hallaba tocando el piano del local del Partido, cuando se enteró que iba a llegar Haya de la Torre y decidió, según su propio testimonio, componer una especie de Himno Triunfal¹²³. No obstante, la pieza no alcanzó el carácter deseado, es más, algún oyente apuntó a que la música era muy triste y fue ahí en que Cabello dio el giro a lo fúnebre. Además, se sabe —también por el mismo testimonio del músico— que a esa composición triste se le añadió la letra arriba transcrita mientras su autor traía a su memoria la muerte de un obrero (Salomón Ponce) y un estudiante (Manuel Alarcón) en Lima, el 23 de mayo de 1923, durante unas

¹¹⁸ Borrás, *Lima, el vals*, 407. Partido Aprista Peruano, *Cancionero*, 4.

¹¹⁹ César García Agurto, *Tiempos de tiranía. Páginas de una historia inédita* (Lima: edición del autor, 1992), 141-144.

¹²⁰ Mercedes Cabello de Carbonera (Moquegua 1845-Lima 1909). Escritora y periodista peruana. En el plano de la literatura fue autora de las novelas *Sacrificio y recompensa* (1886), *Los amores de Hortensia* (1887), *El conspirador* (1892), entre otras. Como ensayista es autora de *La novela moderna* (1892) y *La religión de la humanidad* (1893).

¹²¹ García Agurto, *Tiempos de tiranía*, 142.

¹²² Rocío Ferreira, “Mercedes Cabello de Carbonera, obrera del pensamiento y novelista de varias guerras”, en *Escritoras del siglo XX en América Latina*, ed. por Sara Beatriz Guardia (Lima: Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de Latinoamérica, 2012), 89-110.

¹²³ García Agurto, *Tiempos de tiranía*, 143.

protestas callejeras contra la intención del dictador Leguía de consagrar el Perú al Corazón de Cristo¹²⁴. Así, a una música fúnebre se le añadió una letra que cantaba el sacrificio de los caídos del ayer y del porvenir. En ese sentido, la *Marcha a los caídos* surgía bajo la premisa de que la lucha del APRA recién comenzaba y que sus muertos no serían pocos.

El estreno de la Marcha se dio lugar en el sepelio de unas de las primeras víctimas de la lucha partidaria del APRA. Se trataba de Adolfo Copello, un obrero vidriero, candidato del Partido para una diputación en Lima. Él había caído muerto de una pedrada en la cabeza durante una manifestación en la locación limeña de Surquillo, en la que los apristas se enfrentaron a los sanchecerristas, tal cual se mencionó líneas arriba. De ahí en adelante, la Marcha sería el fondo musical del martirologio aprista, tal cual ya se analizó.

Ahora bien, y sin profundizar en los aspectos formales musicológicos, la música es de gran inspiración. Bajo el formato instaurado por el romanticismo de Chopin con su célebre *Marcha fúnebre* y con la influencia de la música fúnebre para banda militar que desde 1870 se escuchaba en el Perú, la obra está en modo menor (Mi bemol menor), en tiempo adagio y con notas en grado conjunto que adornan a una melodía que, sobre todo, es de fácil recordación. Hoy en día, esta marcha ha sido re armonizada y se le ha cambiado el ritmo para hacerla más rápida y ello ha hecho que pierda su esencia, esencia que ha quedado registrada en una versión tocada al piano por su propio autor¹²⁵.

Del análisis de la letra, se pueden inferir varios asuntos. En primer lugar, está la idea de que el sacrificio de los apristas recién está por comenzar: los muertos del Partido comenzaron a contarse desde 1931, y hasta 1945 estos crecerían en un número muy significativo. Es por ello que Cabello comienza de una manera un tanto imprecisa con esa construcción gramatical: “Paso a paso a los caídos” que adquiere significado y relevancia si se le entiende como el bregar en la lucha aprista siguiendo el ejemplo de los que van muriendo.

¿Y por qué se está luchando hasta morir? Principalmente, y en esto es reiterativa la canción, por la justicia y por la libertad. En 1931, la libertad, y esto en base al *Llamamiento a la Nación del PAP*, era entendida por los apristas con el poder zafarse del imperialismo estadounidense y de la explotación feudal de los oligarcas peruanos¹²⁶. Solo así podría haber una verdadera democracia. La justicia, por otro lado, es la justicia social que, en base a ese mismo documento, debe reivindicar al oprimido, al indígena y a todo peruano que pertenezca “a las fuerzas económicas productoras”. Por otro lado, el sindicalismo que apoya al APRA en ese contexto tiene como insignia esas dos palabras. Ya Sabroso lo había apuntado con claridad en esa misma época: “el sindicalismo revolucionario tiene como principios la libertad y la justicia social y tales son la brújula de las masas asalariadas”¹²⁷.

Por otro lado, el tono de la marcha / canción, parece insuflar un ánimo de cruzado ¿en qué sentido? En que otra vez la lírica se decanta por mezclar imágenes militares con religiosas. De nuevo, se perfila la del aprista como “soldado”, que marcha en pos de la “lucha” y que su objetivo es “vencer” o “morir”. Como se puede recordar, los que criticaban al APRA lo hacían remarcado su supuesto método revolucionario orientado a crear un “ejército revolucionario” que hasta bien podría reunir a extranjeros¹²⁸. Ideas como estas, escritas por Haya, abonaban ese miedo: “En el norte del Perú

¹²⁴ García Agurto, *Tiempos de tiranía*, 141-144.

¹²⁵ “Marcha a los caídos, interpreta al piano, su autor, el c. Lucas Cabello”, en el canal de YouTube Víctor Raúl, acceso el 14 de marzo del 2024, https://www.youtube.com/watch?v=cjwk8-zKvBc&ab_channel=VictorRaul

¹²⁶ Partido Aprista Peruano, *Llamamiento a la Nación*, 4-11.

¹²⁷ Sabroso, *Replicas*, 55.

¹²⁸ Ministerio de Gobierno y Policía, *La verdad sobre el APRA. Aprismo es comunismo* (Lima: Ministerio de Gobierno, S/f), 56.

habíamos acordado realizar la propaganda entre los obreros y licenciados del Ejército para formar el primer ejército revolucionario”¹²⁹.

En otros escritos y proclamas, Haya también llamaba a sus compañeros a ser como los soldados. Aquí lo sentencia con toda claridad: “Por eso la tarea de los apristas es la lucha dentro de la organización, como luchan los soldados en las filas del ejército, contribuyendo a la victoria colectiva”¹³⁰.

El lado religioso de ese soldado se trasluce en la sacralidad que Cabello le da a las palabras: “APRA sacrosanto”, “lucha sacrosanta”, “santa libertad” y “santa igualdad”. De nuevo, tal vocabulario escatológico parece enmarcarse en un misticismo religioso ya apuntado por Jeffrey Klaiber y que, ciertamente, fue fomentado por el mismo Haya, tal cual se puede apreciar en esta cita: “[el antiimperialismo aprista] ¿qué esto no es socialismo puro? ¿Qué se profanan las santas doctrinas infundidas en el pentecostés revolucionario?”¹³¹.

Pero la santidad proclamada por Cabello en su canción solo puede ser alcanzada como los santos la alcanzan, es decir, con el martirio, martirio del que tampoco escapaba, como pio cordero, el mismo Haya. En 1932, un diputado argentino pidió, el seno de su Congreso, que se libere a Haya, próximo a morir por una huelga de hambre en prisión. En su alocución parece materializarse el sacrificio puro al que llama la canción:

Corre peligro de extinguirse en breve plazo, una de las vidas más puras de América [...] Haya prefiere la muerte [...] prefiere morir, entregando su vida en su protesta [Él] encarna todas las aspiraciones de redención de los campesinos y de los trabajadores [...] Hay que repetir una frase que ya es lugar común: no se matan las ideas. Pero en este caso, si Haya de la Torre muriera, su idea adquiriría más fuerza que nunca porque llevaría la aureola del martirio¹³².

Nueva marcha aprista: La santa alianza.

De esta marcha, también cantada, no se consigna autor. Su letra, en parte, es esta:

De pie, pueblo peruano, / al llamado del APRA / [...] / Pueblo peruano, / no más dolor proletario / todos unidos en ideal verdadero, / por la belleza de igualdad de la vida. / Apristas, a destruir / todo dolor, explotaciones. / Apristas a imponer con noble valor / la JUSTICIA SOCIAL¹³³.

La canción tampoco consigna fecha, pero la lírica implica que es muy probable que haya sido una de las canciones iniciales del APRA ¿Cuáles serían las pistas para sustentar tal afirmación? Principalmente son dos: la primera se basa en que el mensaje de la canción apunta a la internacionalización del APRA y la segunda en el hecho de que se está postulando una idea muy de la

¹²⁹ Ministerio de Gobierno y Policía, *La verdad*, 29.

¹³⁰ Ministerio de Gobierno y Policía, *La verdad*, 29.

¹³¹ Klaiber, “El APRA: religión y legitimidad”, 49-58; Ministerio de Gobierno y Policía, *La verdad*, 8.

¹³² Bunge en la sesión del 19 de agosto de 1932, en Partido Aprista Peruano, *El proceso de Haya de la Torre (documentos para la Historia del ajusticiamiento de un pueblo)* (Guayaquil: PAP, 1933), 57.

¹³³ Borras, *Lima, el vals*, 404.

izquierda socialista de esos años que, no es sino la de formar un frente unido de trabajadores. Ambas premisas, son justamente las del APRA de 1926, el del Plan Máximo aparecido en el *Labour Monthly*¹³⁴.

La canción misma, en su verso: “[...] en santa alianza los pueblos americanos daremos al mundo, nuevo ideal de belleza” está anunciando lo que prometió el APRA que sería en algún momento: un partido que aglutinara la lucha antiimperialista de toda América Latina. En ese sentido, esta marcha se inscribe en el mismo espíritu universalista de *La Internacional* que entendía que la clase trabajadora y los explotados no tenían país ni debían limitarse con las fronteras nacionales. Es por ello que la canción promete en la frase final “un solo hogar de la humanidad”.

Este canto, debe haber abonado la idea que usaban los detractores del APRA para señalar que eran un partido internacional y por ello contrario al nacionalismo peruano. Los enemigos del APRA no se cansaban en apuntar ese aspecto pretendidamente global del partido pues lo prefiguraban bajo la más traicionera de las estrategias comunistas que no era sino esa que se basaba en la aniquilación de las nacionalidades en pos de una sociedad universal de proletarios¹³⁵. Es así que canciones como esta, podían ser puestas bajo el baldón que tenían los otros símbolos del APRA como la bandera roja o *La marselesesa* misma.

Por otro lado, aunque esto es más sutil, el hecho de que la marcha se rotule bajo el mote de una “santa alianza” parece ser una erudita referencia a *La santa alianza* de fuerzas conservadoras y monárquicas que surgieron para derrotar a Napoleón y reconstruir al mundo post la derrota francesa en Waterloo. Ahora esta Alianza sería revolucionaria e iría en pos de las fuerzas imperialistas o, más precisamente, del bloque estadounidense.

Desde otra perspectiva, la marcha canción vuelve a componerse en la lógica del miliciano que va en pos de la lucha. De esa manera, el APRA queda como la fuerza de un ejército, lo que a la postre sería considerado como muy grave para la democracia por parte de los enemigos conservadores del aprismo. Así, la letra tiene el tono para el soldado y por ello menciona al “clarín de la lucha”, la “marcha de conquista” como también el “imperativo de imponer con noble valor la JUSTICIA SOCIAL”.

Conclusiones y perspectivas futuras

La aparición del APRA significó un hito en la historia del Perú, porque implicó un cambio en la forma de hacer política. El uso de los espacios públicos, la aparición de grandes oradores, la realización de desfiles a cargo de disciplinados militantes, el uso de gestos y, por supuesto, el uso de la música, constituyeron muestras de esta nueva forma de hacer política. En esa parafernalia la música cumplió un rol fundamental para transmitir y propalar las ideas del nuevo partido.

En un contexto de hostigamiento, persecución y clandestinidad, el APRA supo utilizar la música como un medio eficiente para dar a conocer sus planteamientos, afianzar la identidad de sus partidarios y establecer con claridad cuál debía ser el comportamiento de los militantes. Bajo esa lógica, *La marselesesa* aprista sirvió para recalcar esa promesa que el militante aprista jamás desertará de su partido o para indicar cómo debe ser el comportamiento del militante, es decir, “puro y sincero”. Por su parte, en el *Himno fajista* y en *Acción de juventud* se hace el llamado a la juventud y se establece qué se espera de esa juventud. Es decir, se le asigna una tarea: la de mantener vivo al Partido. Lo mismo en la

¹³⁴ Haya de la Torre, “What is the Apra?”, 756-757.

¹³⁵ Ministerio de Gobierno y Policía, *La verdad*, 21.

Santa Alianza, composición más ideológica que las anteriores, las referencias al frente único y la internacionalización de la doctrina aprista están presentes.

La música aprista sirvió, además, para transmitir la idea que el APRA es una gran familia y que sus miembros forman parte de una gran fraternidad. Es decir, la música expresa un sentido identitario. Dentro de esa familia y fraternidad, se debe reconocer el valor de los apristas que, sabiéndose en tiempos difíciles, mantuvieron viva su fe en el aprismo y marcharon firmes hacia la muerte. De ahí que la *Marcha a los caídos* haya ocupado un espacio central dentro del cancionero aprista.

¿Qué otros temas se pueden abordar en torno a la relación entre música, política e ideología aprista? Aún quedan pendientes asuntos como 1) dilucidar qué tan comprometidos estaban los líderes apristas en las composiciones musicales del partido 2) realizar una prosopografía de los músicos apristas. Esto resultará revelador ya que se sabe que esos artistas eran, a su vez, obreros y militantes. También se deberá 4) elaborar el análisis propiamente musicológico de las partituras y de las grabaciones, y para ello deberá contarse con ese material que, hasta el día de hoy, es muy escaso y 5) responder la pregunta sobre cuáles fueron los canales de difusión de esta música revolucionaria, aparte de los mencionados en las páginas anteriores.

Bibliografía

- Aguirre, Carlos. "Luces y sombras en la Historia del APRA". *Histórica*, XXXIII, n° 2 (2009): 159-164.
- Aguirre, Carlos. "Hombres y rejas. El APRA en prisión, 1932-1945". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 43, n° 1 (2014): 7 – 30.
- Anónimo. *El crimen de Miraflores*. Lima: Edo Rávago, 1932.
- Arroyo, Luis. *El poder político en escena. Historia, estrategia y liturgias de la comunicación política*. Barcelona: RBA Libros, 2015.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995.
- Basadre, Jorge. "Elogio a *La Internacional*". *Variedades*, n° 898 (1925): 997-998.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República*. 7.a ed. Lima: Universitaria, 1983.
- Bendezú, Wilbert. *Víctor Raúl. Reencuentro con su vida (1895 – 1979)*. Lima: Matices, 2003.
- Borras, Gerard. *Lima, el vals y la canción criolla*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2012.
- Cox, Carlos Manuel. *Cartas de Haya de la Torre a los prisioneros apristas*. Lima: Nuevo día, 1946.
- Chang – Rodríguez, Eugenio. *Víctor Raúl Haya de la Torre: bellas artes, historia e ideología*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.
- De Miguel Álvarez, Ana de. "Alejandra Kollontai: La Mujer Nueva". *Arenal. Revista De Historia De Las Mujeres*, 7, n° 1 (2000): 233-52.
- Durand, Patrick. "La música en la construcción de la identidad política". *Dialéctica. Revista de Investigación*. N° 26 (2020): 116-124.
- Eagleton, Terry. *Ideología: una introducción*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Escobar Jiménez, Christian. "La razón que nos asiste a los segundos. Música, política y estética en los Himnos Nacionales de América". *Kipu. Revista Andina de Letras*, N° 37 (2015): 55-66.
- Eyerman, Ron y Andrew Jamison. *Music and Social Movements. Mobilizing traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Ferreira, Rocío. “Mercedes Cabello de Carbonera, obrera del pensamiento y novelista de varias guerras”. En *Escritoras del siglo XX en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia, 89-110. Lima: Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de Latinoamérica, 2012.

García Agurto, César. *Tiempos de tiranía. Páginas de una historia inédita*. Lima: edición del autor, 1992.

Giesecke, Margarita. *La insurrección de Trujillo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010.

Haya de la Torre, Víctor Raúl. “What is the A.P.R.A?”. *The Labour Monthly*, Vol. 8, n° 12 (1926): 756-759.

Haya de la Torre, Víctor Raúl. “Esquema del Plan de México”. En *El movimiento obrero en 1919. Apuntes para una interpretación marxista de Historia Social de Perú*, por Ricardo Martínez de la Torre, 71-73. Lima: Amauta, 1928.

Haya de la Torre, Víctor Raúl. “El Partido como taller y como Escuela”. *APRA*, n° 9 (1935): 9 – 12.

Haya de la Torre, Víctor Raúl. *El Antiimperialismo y el APRA*. Santiago: Ercilla, 1936.

Haya de la Torre, Víctor Raúl. *Espacio-tiempo histórico. Cinco ensayos y tres diálogos*. Lima: Monterrico, 1986.

Haya de la Torre, Víctor Raúl. *Obras completas*. 3.a ed. Lima: Juan Mejía Baca, 1984.

Klaiber, Jeffrey. “Haya de la Torre: su teoría del Espacio-Tiempo-Histórico”. En *Espacio: Teoría y Praxis* editado por Hildegardo Córdova, 325-335. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

Klaiber, Jeffrey. “El APRA: religión y legitimidad popular, 1923-1945”. *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*, n° 1 (1978): 49-58.

Korczynski, Marek. *Songs of the Factory. Pop Music, Culture, and Resistance*. New York: Cornell University Press, 2014.

La Tribuna. (28 de julio de 1931). Antenor Orrego le dá la bienvenida en un discurso brillante. *La Tribuna*, p. 1.

León Echague, Félix. “Lo que vi y lo que se da la Revolución de Trujillo”. En *Trujillo 32*, editado por Secretaría de Prensa y Propaganda del Comité Ejecutivo Departamental de La Libertad, 139 – 226. Trujillo: Trinchera de Mansiche, 1978.

Lévano La Rosa, Edmundo. “Un cancionero escondido. Historia y música del centro Musical Obrero de Lima: 1922-1924”. En *Biblioteca Nacional del Perú. I Convocatoria Nacional “José María Arguedas”. Avances de Investigación-Música*, editado por Biblioteca Nacional del Perú, 12-81. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú.

Manrique, Nelson. “¿Usted fue aprista!” *Bases para una historia crítica del APRA*. Lima: CLACSO - PUCP, 2009.

Meneses, Rómulo. *Por el APRA*. Lima: Editorial Cooperativa Aprista Atahualpa, 1933.

Ministerio de Gobierno y Policía. *La verdad sobre el APRA. Aprismo es comunismo*. Lima: Ministerio de Gobierno, S/f.

Mujica, Nicanor. “El aprismo y la juventud peruana”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista* 162, n.º 284 (1934): 22-23.

Murillo, Percy. *Historia del APRA*. 2.a ed. Lima: Atlántida, 1976.

Orrego, Antenor. ¿Por qué y cómo se ataca al Aprismo? *Defensa del Comité Departamental de Trujillo*. Lima: Minerva, 1931.

Padilla, Manuel. “Haya de la Torre habla”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista* 157, n.º 279 (1934): 27-28.

Partido Aprista Peruano. *Llamamiento a la Nación. A los trabajadores manuales e intelectuales del Perú: obreros, campesinos, clases pobres y medias*. Lima: Comité Ejecutivo del PAP, 1931.

Partido Aprista Peruano. *Llamamiento a la Nación, por el Comité Ejecutivo Nacional*. Lima: Minerva, 1931.

Partido Aprista Peruano. *El proceso de Haya de la Torre (documentos para la Historia del ajusticiamiento de un pueblo)*. Guayaquil: PAP, 1933.

Partido Aprista Peruano. *4 Aspectos importantes del Aprismo*. Lima: Manco Cápac, 1933

Partido Aprista Peruano. *Código de acción*. Lima, 1934.

Partido Aprista Peruano. *Cancionero*. Lima: APRA, 193?.

Perú. Congreso Constituyente. (1932). Ley N° 7479. Ley de Emergencia.

<https://docs.peru.justia.com/federales/leyes/7479-jan-9-1932.pdf>

Portal, Magda. “Un niño en la reja”. *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista* 161, n.º 283 (1934): 23.

Rebaza Acosta, Alfredo. “La Revolución de Trujillo” En *Trujillo 32*, editado por Secretaría de Prensa y Propaganda del Comité Ejecutivo Departamental de La Libertad, 9 – 138. Trujillo: Trinchera de Mansiche, 1978.

Rojas, Moisés. *“Este es el Apra, ¿qué les parece?” Crisis y poder desde la micropolítica aprista*. Lima: Fondo Editorial de la universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2016.

Rojas Sahurie, Pablo. “Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música”. *Resonancias*, 25, n° 48 (2021), 63-86.

Sabroso, Arturo. *Réplicas proletarias*. Lima: Minerva, 1934.

Sánchez, Luis Alberto. *Víctor Raúl Haya de la Torre o el político: crónica de una vida sin tregua*. 2.a ed. Santiago de Chile: Ercilla, 1936.

Sánchez, Luis Alberto. *Aprismo y religión*. Lima: Editorial Cooperativa Aprista, 1933.

Sánchez, Luis Alberto. *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. México: Libro Mex, 1960.

Sánchez, Luis Alberto. *Testimonio Personal*. 2.a ed. Lima: Mosca Azul, 1987.

Sánchez Vásquez, Adolfo. “La nota y el ruido: Sartre y la música”. *Folios. Publicación de discusión y análisis*. IV, N° 23 (2011), 12-21.

Small, Christopher. *Music of the Common Tongue*. Londres: Calder Press, 1987

Torres Arancivia, Eduardo. *El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú*. Lima: PUCP, 2010.

Torres Arancivia, Eduardo. *¡Somos Libres! De la marcha patriótica de Lima al Himno Nacional del Perú*. Lima, Congreso de la República, 2022.

Townsend, Andrés. (1989). *50 años de aprismo. Memorias, ensayos y discursos de un militante*. Lima: Desa, 1989.

Turino, Thomas. *Music as Social Life*. Chicago: University of Chicago Press, 2008

Vallenas, Hugo. “Presentación”. En *Andrés Townsend: Libertad e Integración en América Latina*. Editado por Hugo Vallenas, XV-XLII. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, 2004.

Vallenas, Hugo. “Haya de la Torre: político de realidades” en *Vida y obra de Víctor Raúl Haya de la Torre*, editado por Instituto Víctor Raúl Haya de la Torre. Lima. Instituto Cambio y Desarrollo, 2006.

Vila, Pablo. “Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. N° 48 (1987), 81-93.