

MARCO SADIEL CUENTAS PERALTA:

Compositor peruano, bachiller en Composición por la Universidad Nacional de Música y magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Piura. Su producción comprende obras de cámara, sinfónicas, corales, escénicas y electrónicas, varias de ellas estrenadas por elencos nacionales.

Entre sus trabajos destacan la ópera *Post Mortem*, el *Concierto para Violín y Orquesta, Tinkuy*, *Cuatro Cantos Amazónicos*, *Cuatro Cantos Andinos* y *Misa Quechua*. Ha ejercido la docencia universitaria y actualmente enseña en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Es creador y director artístico del Festival de Música Peruana Contemporánea *Musicantes*.

MÚSICA CLÁSICA CONTEMPORÁNEA

Entorno e Independencia Cultural en el Perú

Mg. Marco Sadiel Cuentas Peralta
Ministerio de Educación, Lima, Perú
https://orcid.org/0009-0007-6855-3620
sadielcuentas@yahoo.com

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la música clásica contemporánea en el Perú desde la relación entre creación artística, entorno social e independencia cultural. Concibe la composición como una práctica social vinculada con intérpretes, públicos, instituciones, condiciones materiales y tradiciones culturales. Desde diversos aportes teóricos, examina la influencia del canon europeo y su posible subordinación simbólica cuando opera como medida absoluta de valor. Asimismo, analiza las limitaciones derivadas del centralismo, la desigualdad y la precariedad institucional que afectan a compositores, orquestas regionales, música de cámara y formación de públicos. Finalmente, plantea una relación crítica con la tradición occidental y entiende la independencia cultural como la capacidad de crear desde el propio contexto para construir una escena musical sostenible y significativa.

Palabras clave:

Canon musical, composición, independencia cultural, música clásica contemporánea, Perú.

Abstract

This article reflects on contemporary classical music in Peru through the relationship between artistic creation, social context, and cultural independence. It conceives composition as a social practice connected to performers, audiences, institutions, material conditions, and cultural traditions. Drawing on various theoretical perspectives, it examines the influence of the European canon and its potential for symbolic subordination when treated as an absolute standard of value. It also analyzes the constraints imposed by centralism, inequality, and institutional precarity on composers, regional orchestras, chamber music, and audience development. Finally, it advocates a critical engagement with Western tradition and understands cultural independence as the capacity to create from one's own context, fostering a sustainable and meaningful musical scene.

Keywords:

Composition, contemporary classical music, cultural independence, musical canon, Peru.

UNDAR
Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

ISSN: 2955-8824

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo teórico o conceptual, arbitrado por pares ciegos
Recibido: 05/01/2026
Revisado: 30/06/2026
Aceptado: 31/07/2026

1 Introducción

La creación artística no ocurre en el vacío. Aunque con frecuencia se la piense como el resultado de una intención individual, de una sensibilidad personal o de una búsqueda estética autónoma, toda obra de arte surge dentro de una comunidad de personas. En ella intervienen una historia, un público, unos intérpretes, unas instituciones, unas condiciones materiales y un conjunto de valores compartidos. Esta perspectiva puede ser vinculada con la sociología del arte de Howard Becker, quien entiende la creación artística como una actividad colectiva, sostenida por redes de cooperación, convenciones y formas de organización social que hacen posible la producción de las obras (Becker, 1982). Por eso, reflexionar sobre la composición musical en el Perú puede exigir ir más allá de las decisiones técnicas o las posiciones estéticas de cada compositor. También es importante preguntarse qué tipo de relación establece la creación musical con el entorno en el que viven sus compositores.

El arte ocupa un lugar esencial en la vida de una sociedad. No solo enriquece nuestras vidas, también nos permite: comunicar quiénes somos, con qué valores nos identificamos y hacia dónde queremos ir como sociedad. Independientemente de la posición política que pueda tener un artista, su trabajo refleja una visión personal del mundo, una escala de valores y una forma de entender la vida. Incluso si una obra busca únicamente entretener o conmover, transmite una determinada manera de relacionarse con el mundo.

Desde esta perspectiva, la producción artística tiene inevitablemente un contenido ideológico. Esto no significa que toda obra deba estar al servicio de una ideología, ni que el compositor deba sacrificar su libertad creativa en nombre de un programa político. Significa, más bien, que las decisiones artísticas no suceden en el vacío (Althusser, 1971). La elección de los medios que articulan una propuesta artística, de una tradición de referencia o de un tipo de público imaginado responde a una manera de comprender la música y el lugar que tiene dentro de la sociedad.

2 Canon europeo, formación musical y subordinación cultural

En el caso de los compositores formados dentro de la tradición clásica europea, los contenidos culturales de nuestro trabajo están inevitablemente influenciados por las narrativas que circulan dentro de esa tradición. En la educación musical en un conservatorio, como consecuencia de la formación de un canon de obras pedagógicas (Weber, 1999), el centro del aprendizaje está ocupado por los llamados grandes compositores: aquellos a quienes se atribuyen aportes tan significativos al desarrollo de la música clásica occidental que la orientan en una dirección completamente nueva (Samson, 2001). El conocimiento de este canon es necesario para quienes trabajamos dentro de dicha tradición. Sin embargo, también pueden generar una relación asimétrica con el entorno local cuando la tradición europea se convierte en un único referente de legitimidad.

El canon musical occidental, en la tradición clásica europea, es una construcción social. William Weber ha señalado que una de las transformaciones fundamentales en la música clásica europea fue el surgimiento de un canon de grandes obras del pasado; la noción de la existencia de un canon pasó de la práctica pedagógica al repertorio de concierto y terminó dominando la vida musical del siglo XIX (Weber, 1999). En su planteamiento, el

canon no solo organiza un repertorio, sino que es reflejo de una ideología institucional. Este hecho es importante para comprender el caso peruano: en un concierto de música clásica en el Perú, la música de compositores peruanos suele ocupar un espacio secundario frente al repertorio europeo, no necesariamente porque carezca de valor, sino porque las instituciones musicales han heredado un sistema de legitimidad construido alrededor del canon europeo.

No se está proponiendo que la tradición clásica europea deba rechazarse. La música europea ocupa un lugar medular en la programación de conciertos de la tradición sinfónica internacional, como lo muestra el estudio de Radke, Lepa y Panlasigui sobre la persistencia de un canon orquestal de facto en Alemania y Estados Unidos al inicio del siglo XXI (Radke et al., 2025). En el caso peruano, esta tradición ha sido una parte fundamental de la formación de los compositores educados dentro de la tradición de la música clásica europea: Romero señala que, hasta 2010, la principal institución de educación musical superior del país colocaba la música clásica europea en una posición privilegiada, en desmedro de otras tradiciones musicales, especialmente las andinas indígenas (Romero, 2021). El problema, por tanto, no es la presencia de la tradición europea, sino el momento en que su canon se asume como medida superior o absoluta de valor, de modo que otras tradiciones culturales —en particular las locales— quedan relegadas a una posición secundaria, periférica o subordinada. Por eso, una pregunta central para la composición peruana actual es cómo establecer una relación con la tradición clásica europea que no conlleve una subordinación cultural.

El problema no es solamente musical. Tiene que ver con la historia social del país. Nelson Manrique ha mostrado que la democracia peruana se ha construido sobre una larga historia de exclusiones y desigualdad. En el informe del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) sobre la democracia en el Perú, Manrique presenta un recorrido histórico que señala las conductas discriminatorias de los criollos europeizados hacia las poblaciones indígenas, así como la persistencia de prejuicios raciales en la subjetividad colectiva. En esta perspectiva, la exclusión de repertorio peruano en la formación musical y los programas de conciertos puede leerse también en relación con estructuras históricas de discriminación social que se muestran como un hecho estructural en la historia de la sociedad peruana (Manrique, 2006).

Nuestro país arrastra una historia de centralismo, racismo y desigualdad. No hemos terminado de construir una nación plenamente integrada, en la medida en que no todos los ciudadanos acceden a los mismos derechos efectivos ni a las mismas oportunidades culturales (Ministerio de Cultura, 2020, 2025). En ese contexto, la búsqueda de una identidad nacional en la música puede tener un sentido distinto al que tendría en Europa. Allí, los nacionalismos están marcados por una historia de guerras, fascismos y conflictos devastadores. En el Perú, en cambio, una música que busque dialogar con elementos nacionales o regionales puede responder a una necesidad de reconocimiento, integración y reivindicación de culturas históricamente marginadas.

3 Música orquestal peruana, identidad e instituciones

La tesis doctoral de Clara Petrozzi sobre la música orquestal peruana entre 1945 y 2005

da cuenta de cómo se manifiestan estas tendencias en la música para orquesta escrita por compositores peruanos. En su tesis Petrozzi sostiene que este repertorio no había sido estudiado antes como conjunto y que era poco conocido incluso entre músicos y público peruanos. Su investigación propone que la música orquestal peruana refleja una búsqueda de identidad musical propia, ya sea individual, local, nacional o latinoamericana (Petrozzi, 2009). Petrozzi afirma además que la música es un medio importante para construir identidad cultural en una sociedad multicultural como la peruana, y que la obra orquestal ha sido un espacio desde el cual los compositores peruanos expresan su relación con las músicas tradicionales y populares del país (Petrozzi, 2009).

Esta perspectiva permite entender que la composición orquestal peruana no es simplemente una extensión menor del repertorio europeo. Es también un campo donde se negocian pertenencias, influencias, identidades y formas de relación con distintas tradiciones. Petrozzi observa que la música orquestal peruana participa de las principales tendencias estilísticas y técnicas de los períodos modernista y posmoderno, pero también muestra una constante preocupación por construir y expresar identidades mediante el estudio y uso de tradiciones musicales peruanas (Petrozzi, 2009). Esta constatación es central para el argumento de este artículo; la relación con la cultura local no es un residuo folklórico ni una concesión a lo popular, sino un factor fundamental en la propuesta artística y la construcción de valor cultural en la comunidad de compositores peruanos.

La creación de música orquestal depende de la existencia de orquestas y de instituciones de educación musical que formen compositores, instrumentistas y directores. Petrozzi recuerda que la historia de la música orquestal peruana debe estudiarse junto con la evolución de las instituciones musicales del país (Petrozzi, 2009). Esto permite identificar un problema práctico: si los compositores escriben obras que exigen condiciones instrumentales o institucionales inexistentes en el país, reducen involuntariamente las posibilidades de circulación de su propia música. Salvo en el caso de la Orquesta Sinfónica Nacional, ubicada en Lima, las orquestas regionales peruanas suelen contar con plantillas y recursos materiales más limitados que los presupuestos por buena parte del repertorio sinfónico de gran formato. Esto es una expresión del centralismo administrativo e inclusive del desdén con que se ha gobernado desde Lima en todos los ámbitos, incluyendo el artístico. Los ciudadanos de Trujillo, Arequipa, Cusco —donde existen orquestas sinfónicas sostenidas por el Estado peruano (Ministerio de Cultura, 2021) — u otras regiones tienen derecho a la misma oferta cultural que existe en la ciudad de Lima. Sin olvidar que el Estado tiene la obligación de incrementar el número de músicos contratados en las orquestas regionales, es oportuno mencionar que, mientras la infraestructura no se fortalezca, los compositores deben preguntarse para qué orquestas escriben, con qué intérpretes cuentan y qué posibilidades reales tiene su obra de ser interpretada más de una vez. En la actualidad es frecuente la escritura de obras con una plantilla orquestal que solo puede ser asumida por la Orquesta Sinfónica Nacional. Las tablas en el libro “La música orquestal peruana 1945-2020” muestran múltiples ejemplos de esto (Petrozzi, 2024).

Algo parecido puede ocurrir en la música de cámara. Muchas combinaciones instrumentales poco frecuentes parecen responder al deseo de los compositores de explorar nuevos colores o de acercarse a modelos europeos de música contemporánea. Pero en el Perú no siempre existen ensambles estables con una conformación que los

haga capaces de ejecutar ese tipo de repertorio de manera sostenible. Reunir músicos para un estreno puede ser posible, pero eso no garantiza la circulación posterior de la obra. En un medio con características propias, cada decisión de instrumentación tiene consecuencias prácticas.

Este problema se hace más evidente cuando se compara el ecosistema peruano con el que permitió el desarrollo de ciertas vanguardias europeas y norteamericanas. Richard Taruskin ha mostrado que la música de la segunda mitad del siglo XX debe entenderse en relación con la posguerra, la Guerra Fría, la autonomía estética, la dificultad técnica y la ideología del progreso musical (Taruskin, 2010). Desde otra perspectiva, Georgina Born realizó un estudio sobre el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique - IRCAM (Francia) y lo presenta como el caso de una institución donde las políticas culturales y la subvención estatal hicieron posible una articulación entre tecnología, investigación, compositores y científicos (Born, 1995). Es decir, muchas de las estéticas contemporáneas que luego se presentan como lenguajes puramente musicales surgieron dentro de ecosistemas institucionales altamente especializados y politizados, que no necesariamente son reproducibles en el medio local.

4 Modelos externos, condiciones locales y gestión cultural

Las políticas culturales también jugaron un rol de propaganda durante la Guerra Fría. Danielle Fosler-Lussier muestra, en Music in America's Cold War Diplomacy, cómo la música fue utilizada por el Departamento de Estado de los Estados Unidos como parte de programas de representación cultural durante la Guerra Fría. Su libro estudia el Cultural Presentations Program, que enviaba artistas y deportistas estadounidenses alrededor del mundo para mejorar la imagen del país (Fosler-Lussier, 2015). En la introducción, la autora muestra que los diplomáticos intentaban usar la música como recurso estratégico, pero también enfrentaban límites claros: los públicos locales no siempre respondían como se esperaba, y la música no funcionaba automáticamente como un "lenguaje universal". De manera similar a lo que sucede con el IRCAM, determinados desarrollos sociales dentro de la tradición clásica europea se relacionan estrechamente con las circunstancias políticas y sociales de los contextos que los generan.

No obstante, en algunos discursos de compositores peruanos formados en la tradición clásica se observa una tendencia a imaginar la vida cultural a partir de modelos institucionales externos. Hueso Húmero, en su número 29, de mayo de 1993, publicó una sección titulada Estado de la música en el Perú. Una encuesta, con respuestas de José Carlos Campos, Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga, Francisco Pulgar Vidal y Edgar Valcárcel Arze. En este documento se registra, en general, por parte de los compositores participantes, una decepción muy fuerte con el Estado peruano por la ausencia de políticas culturales que favorezcan el desarrollo de la composición realizada dentro de la tradición clásica europea (Campos et al., 1993). Si bien las críticas formuladas son atendibles, no deja de ser cierto que el Estado financia centros de formación musical y orquestas en todo nuestro país. Es decir, el Estado peruano sostiene una infraestructura cultural que podría ser un punto de partida para diversas iniciativas, de carácter estatal y también privado. Los compositores entrevistados no llegan a proponer alternativas que conduzcan a mejorar las condiciones que critican, lo cual sugiere la persistencia de un imaginario institucional

en el que la iniciativa cultural depende principalmente de una acción estatal semejante a la de ciertos modelos de gestión cultural europeos.

5 Consideraciones finales

Hasta aquí se puede ver que la composición musical en el Perú no concierne únicamente al compositor como individuo. Lo que se revela es el aspecto comunitario de la composición. Los compositores trabajan con intérpretes reales, instituciones reales, públicos reales y condiciones materiales concretas. En este contexto, el rol del público se hace más sensible; en las condiciones del medio peruano el público no es accesorio: es un elemento fundamental para poder generar un ecosistema cultural funcional. En este marco, propuestas como las de Brown y Ratzkin, en Making Sense of Audience Engagement (2011), constituyen insumos de vital importancia para compositores y gestores culturales. Brown y Ratzkin proponen entender el compromiso del público como un proceso que abarca la preparación, la experiencia, la reflexión y la continuidad posterior al evento artístico (Brown & Ratzkin, 2011). Entender la experiencia artística desde esta perspectiva permite pensar en la composición clásica en una dimensión social, donde el público no es un receptor pasivo, sino un agente más dentro de una comunidad artística.

Esto resulta especialmente importante para la música contemporánea en el Perú. Un recital de música nueva puede fracasar no porque haya necesariamente un desencuentro entre la música y el público, sino porque no se ha construido un marco adecuado para el concierto. Si los intérpretes se sienten alienados o sobre exigidos, si el público no recibe información que le ayude a comprometerse con la escucha, si las obras no dialogan de ninguna manera con su entorno o si la programación se organiza como una acumulación de estrenos, la experiencia puede volverse desagradable. En cambio, una programación que considere e involucre a los intérpretes, al público y al contexto institucional puede permitir que incluso las propuestas más experimentales sean recibidas con mayor apertura (Emerson, 2020).

La independencia cultural de la música peruana no debe confundirse con una ruptura absoluta con Occidente. No se trata de dejar de estudiar a Bach, Beethoven, Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Ligeti o Boulez. Tampoco se trata de obligar a todos los compositores peruanos a utilizar melodías tradicionales, escalas andinas o ritmos populares. Se trata, más bien, de dejar de pensar que el valor de una obra peruana depende de su cercanía con modelos europeos o norteamericanos. La independencia cultural consiste en relacionarse con esos modelos desde nuestras propias condiciones, necesidades y posibilidades. Por eso, componer desde el Perú implica reconocer el entorno. Implica preguntarse qué intérpretes tenemos, qué instituciones existen, qué públicos podemos formar, qué historias culturales nos atraviesan y qué relaciones queremos construir. Las condiciones locales no son necesariamente una carencia que impide alcanzar un modelo externo. Pueden ser también el punto de partida de una estética propia.

En este sentido, una escena musical contemporánea peruana debería aspirar a una relación más equilibrada entre tradición europea, memoria local, instituciones, públicos e intérpretes. Esto no significa reducir la complejidad de la música ni limitar la libertad del compositor. Significa asumir que la libertad artística también se ejerce dentro de una

comunidad. La composición no es solamente una afirmación individual, sino una práctica social que participa en la construcción de una vida cultural compartida.

El desarrollo de la música contemporánea en el Perú no depende únicamente del Estado. Sin embargo, el Estado tiene responsabilidades claras: fortalecer las orquestas regionales, apoyar la formación musical, promover la circulación de obras peruanas, descentralizar la oferta cultural y contribuir a la construcción de públicos. Pero mientras esos cambios se producen, los propios actores de la escena musical también pueden tomar decisiones. Los compositores pueden escribir pensando no solo en la obra ideal, sino también en sus posibilidades reales de interpretación. Las instituciones educativas pueden dar más espacio a la música peruana sin abandonar el repertorio europeo. Los intérpretes pueden participar activamente en el proceso de creación. Los gestores culturales pueden diseñar programas que acerquen la música contemporánea a públicos más amplios. Y el público puede ser invitado a reconocer en esa música una parte de su propia experiencia cultural.

La música clásica contemporánea en el Perú enfrenta, entonces, un doble desafío. Por un lado, debe dialogar con la tradición académica internacional, con sus técnicas, repertorios y debates. Por otro, debe construir una relación más consciente con el país en el que se produce. Si se limita a reproducir modelos importados, corre el riesgo de permanecer encerrada en circuitos pequeños y desvinculados de la sociedad. Si rechaza toda relación con la tradición europea, puede perder una parte fundamental de su propia historia. El camino más productivo parece estar en una relación crítica; asumir la tradición, pero desde una posición situada.

Tal vez allí puedan originarse algunos de los cambios estructurales que necesita nuestra escena musical. No en una ruptura absoluta con la tradición, ni en una subordinación pasiva a los modelos europeos, sino en una relación más madura entre la herencia cultural, el propio entorno social y la creación artística. Componer desde el Perú implica reconocer que las condiciones locales no tienen que ser necesariamente un obstáculo que nos impide parecernos a los europeos. Pueden ser, más bien, el punto de partida desde el cual construir una música con sentido para la sociedad en la que vivimos.

REFERENCIAS:

Bibliografía

- Althusser, L. (1971). A letter on art in reply to André Daspre. En L. Althusser, *Lenin and philosophy and other essays* (B. Brewster, Trans., pp. 151–156). Monthly Review Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qgh9v
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Born, G. (1995). *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. University of California Press. http://www.jstor.org/stable/jj.5973137
- Brown, A. S., & Ratzkin, R. (2011). *Making sense of audience engagement: A critical assessment of efforts by nonprofit arts organizations to engage audiences and visitors in deeper and more impactful arts experiences*. The San Francisco Foundation.
- Campos, J. C., Garrido-Lecca, C., Iturriaga, E., Pulgar Vidal, F., & Valcárcel Arze, E. (1993). Estado de la música en el Perú. *Hueso Húmero, 29*, 93–104.
- Emerson, G. (2020). *Between the "experimental" and the "accessible": Investigating the audience experience of contemporary classical music* [Doctoral dissertation, Hochschule für Musik und Theater Hamburg]. https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/8963
- Fosler-Lussier, D. (2015). *Music in America's Cold War diplomacy*. University of California Press. http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt13x1g9f
- Manrique, N. (2006). Democracia y nación: La promesa pendiente. En Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, *La democracia en el Perú: Proceso histórico y agenda pendiente* (pp. 17–23). Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. https://dokumen.pub/la-democracia-en-el-peru-proceso-historico-y-agenda-pendiente.html
- Ministerio de Cultura. (2021). *Elencos Nacionales del Perú*. Ministerio de Cultura. https://elencos.cultura.pe/
- Ministerio de Cultura. (2020). *Política Nacional de Cultura al 2030*. Ministerio de Cultura. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSI%C3%93N_FINAL_2.pdf
- Ministerio de Cultura. (2025). *Diagnóstico de brechas de infraestructura y de acceso a servicios del Sector Cultura, 2024*. Ministerio de Cultura. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/8500441/7046784-diagnostico-de-brechas-al-2024-sector-cultura.pdf

- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad* [Tesis doctoral, Universidad de Helsinki]. http://hdl.handle.net/10138/19395

- Petrozzi, C. (2024). *La música orquestal peruana 1945–2020*. Universidad Nacional de Música. https://hdl.handle.net/20.500.12767/119

- Radke, M., Lepa, S., & Panlasigui, M. (2025). Bach, Beethoven and Brahms again? A computational view on the de facto canon of classical orchestral music in Germany and the USA at the beginning of the 21st century. *Poetics*, 110, Article 102004. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2025.102004

- Romero, R. R. (2021). Decolonising Andean and Peruvian music: A view from within. *Ethnomusicology Forum*, 30(1), 129–139. https://doi.org/10.1080/17411912.2021.1938626

- Samson, J. (2001). The great composer. En J. Samson (Ed.), The Cambridge history of nineteenth-century music (pp. 259–284). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CHOL9780521590174

- Taruskin, R. (2010). *Music in the late twentieth century*. Oxford University Press.

- Weber, W. (1999). The history of musical canon. En N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (pp. 336–355). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780198790037.001.0001