

Vera Wolkowicz. *Inca Music Reimagined: Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910-1930*. New York: Oxford University Press, University of Oxford. 2022, 272 páginas, ISBN 978-0-19-754894-3, DOI: doi.org/10.1093/oso/9780197548943.001.0001

¿De qué maneras fue reconstruido el pasado incaico en las ideas y en los oídos de los compositores académicos sudamericanos de comienzos del siglo pasado? Esta es, a grandes rasgos, la pregunta que Vera Wolkowicz intenta responder en *Inca Music Reimagined*, libro editado por Oxford University Press como parte de la colección *Currents in Latin American and Iberian Music*, dirigida por Alejandro L. Madrid. Tomando como base su tesis doctoral,¹ Wolkowicz se sumerge en los debates sobre identidad entre músicos, críticos e intelectuales de los jóvenes países sudamericanos que, durante el período estudiado, celebraban sus primeros centenarios como estados independientes.

La exposición se divide en cinco capítulos: en el primero y el último se recurre a una visión panorámica, ya sea de los contextos socioculturales (*Shaping a Continental Identity: Race, Nations, Civilizations, Utopia, and the Arts*) o de las ideas musicales puestas en juego en el ámbito operístico (*The Incas Go to the Opera*), respectivamente. Para los capítulos centrales se opta por los estudios de caso, ubicando a los países elegidos (Perú, Ecuador, Argentina) en una línea que nos lleva desde el centro del antiguo imperio (*"We Are the Incas": Discussing Indigenism in National Musical Discourse in Peru*) hasta la periferia (*Argentina and the Appropriation of the Inca Past*), pasando por una ambigua posición intermedia (*To Be Inca or Not to Be Inca?: Building Ecuador's Musical Past*). En la introducción son presentadas las ideas principales del libro y se explican algunas decisiones metodológicas, mientras que en el epílogo la autora resume las conclusiones a las que arribó.

Shaping a Continental Identity..., primer capítulo, funciona como una caja de herramientas conceptuales para acercarse al complicado problema de la identidad en Latinoamérica. En el pasaje del siglo XIX al XX varios países de la región se encontraban en un proceso de construcción simbólica tanto a nivel nacional como continental. Dentro del terreno cultural las élites criollas tenían como objetivo pararse de igual a igual ante su modelo de referencia, Europa, procurando a su vez diferenciarse de Estados Unidos, país visto con admiración pero también con desconfianza. La historia de las grandes civilizaciones americanas (principalmente maya, azteca e inca) aparecía

¹ Vera Wolkowicz, "Inventing Inca Music: Indigenist Discourses in Nationalist and Americanist Art Music in Peru, Ecuador and Argentina (1910-1930)" (Tesis de doctorado, University of Cambridge, 2018). DOI: <https://doi.org/10.17863/CAM.22059>. Último acceso: 20 de marzo de 2023.



entonces como una rica fuente de donde extraer elementos simbólicos, además de dar cuenta del pasado glorioso del continente antes de la Conquista. Sin embargo, esta imagen idílica chocaba con la realidad concreta de las comunidades indígenas contemporáneas, consideradas racialmente inferiores según la visión positivista dominante. Se generaba así una situación de “muñecas rusas”: las élites culturales criollas, vistas como un *otro* en los centros de poder europeos, sólo llamaban la atención si explicitaban su *otredad*, parte de la cual era una apropiación de la identidad indígena, la de esos otros *otros* marginalizados.

En este complejo panorama la autora nos brinda algunos ejes de análisis para acercarnos a los debates del período: los distintos términos para agrupar al continente con o sin los Estados Unidos (americanismo, latinoamericanismo, panamericanismo); la polarización entre ciudades costeras, más cosmopolitas, y ciudades del interior, apegadas a los valores tradicionales; el contraste entre indianismo, visión romantizada de las civilizaciones americanas, e indigenismo, movimiento con crítica social sobre la situación de las comunidades originarias. Para la creación de lo inca en el terreno musical hay tres elementos que son resignificados en cada país estudiado: el sistema musical incaico, el género musical *yaraví* y el drama colonial *Ollantay*.

En el segundo capítulo, “*We are the Incas*”..., Wolkowicz centra el análisis en el caso peruano. Durante las primeras décadas del siglo XX las discusiones en torno a la cuestión indígena se agudizaron, llegando a un punto álgido durante el Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930). Si bien la visión positivista seguía siendo dominante, la subordinación de los indígenas empezaba a ser cuestionada por algunos intelectuales criollos. Wolkowicz establece como principales centros de estos debates las ciudades de Lima y Cuzco, entre las cuales es posible establecer una dicotomía. Lima, al ser un puerto con mayor contacto con el exterior, apuntaba a convertirse en una urbe moderna y cosmopolita, en sintonía con los centros occidentales. Radicada en el interior del país, Cuzco buscaba rescatar los valores tradicionales relacionados con la herencia cultural indígena. Estas visiones se veían reflejadas en dos compositores representativos de estas tendencias: Daniel Alomía Robles (1871-1942) y José María Valle Riestra (1858-1925).

Alomía Robles, considerado el “restaurador de la música inca” por la prensa, dedicó su vida a recolectar, transcribir y compilar canciones indígenas. A lo largo de una serie de conferencias musicales dictadas en varios países (entre ellos, Ecuador y Argentina) cristalizó la idea de que la escala pentatónica era la base del sistema musical

incaico. Esta noción, reforzada por el libro del matrimonio d'Harcourt,² fue sumamente influyente en la reinención de la sonoridad incaica. Valle Riestra, por otro lado, no estaba interesado en reconstruir la música del pasado, sino en usarla como fuente de inspiración para sus composiciones: alcanzaba con generar un sonido exótico que fuera atractivo para las audiencias limeñas. Su ópera *Ollanta*, estrenada en 1900 con poca repercusión y repuesta en 1920 con gran éxito, fue considerada la primera ópera nacional. Más allá de sus diferencias, estas visiones coincidían en considerar a la cultura inca como representativa del pasado nacional y continental.

Había menos certezas en Ecuador, caso de estudio del tercer capítulo, donde la pregunta identitaria generaba una disyuntiva: *To Be Inca or Not to Be Inca?* Allí la percepción de la antigua civilización se debatía entre dos valoraciones: la que la veía como un imperio invasor y aquella que la consideraba una parte integral de la nación, principalmente gracias a la figura de Atahualpa, último soberano inca supuestamente nacido en Quito. A su vez, el intento de diferenciarse de Perú en términos nacionales ponía en foco no solo el pasado incaico sino también el del cuestionado Reino de Quito, otra sociedad precolombina cuya existencia había sido postulada en 1789 por F. Juan de Velasco.

Dentro del ámbito musical estas pugnas se manifestaron en la pluma de tres compositores. De un lado Pedro Pablo Traversari (1874-1956) y Sixto María Durán (1875-1947) defendían la herencia incaica: consideraban que su sistema pentatónico había sido notablemente influyente en el resto de la música indígena a lo largo y ancho del continente. En la vereda de enfrente se ubicaba Segundo Luis Moreno (1882-1972), quien sostenía que la música inca no había tenido presencia histórica en Ecuador: el sistema pentatónico ya existía en la música indígena desde antes de que su civilización dominara la región andina. Influenciados por teorías formalistas y evolucionistas europeas, estos discursos reflejaban las políticas culturales locales, en las cuales el Conservatorio Nacional se ubicaba como principal ámbito de acción. La inclusión o exclusión de lo inca era utilizada para establecer relaciones de poder, armar redes transnacionales americanistas y construir identidad.

Argentina and the Appropriation of the Inca Past es el título del cuarto capítulo. La principal diferencia en este país con respecto a los anteriores es que el antiguo imperio inca había ocupado allí solo unos pocos territorios en el noroeste. Sin embargo, esto no fue un impedimento para que los compositores e intelectuales argentinos hicieran uso de

² Raoul y Marguerite d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances* (Paris: Paul Gethner, 1925). Traducción al español por Roberto Miro Quesada: *La música de los Incas y sus supervivencias* (Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru, 1990).

esa cultura para la construcción simbólica nacional. En un país en el cual las problemáticas indígenas estaban invisibilizadas y alejadas de la capital, la apropiación del glorioso pasado inca no suponía un peligro real para las élites criollas de Buenos Aires como sí podía serlo, por ejemplo, en Lima.

Durante estos años las fuentes de inspiración nacionalista para la música de tradición escrita provenían del folklore, divisible en dos corrientes principales: la música criolla del gaucho rural y la música indígena (presumiblemente) previa a la Conquista. Entre los diversos géneros folklóricos, el *triste* y la *vidalita* eran considerados representativos de lo incaico, ya que se creía que eran derivados del *yaraví*. Al respecto, la figura del compositor Alberto Williams (1862-1952) fue central para la incorporación de estos géneros en el ámbito académico. La autora resalta también cómo las perspectivas americanistas de intelectuales como Ricardo Rojas (1882-1957) y Gastón Talamón (1883-1956) contribuyeron a generar lazos transnacionales con intelectuales en Cuzco y en Quito. Como ejemplos de estos intercambios se mencionan las colaboraciones de Durán y Traversari en la revista de Talamón, *Música de América* (1920-1922), así como la visita en 1923 de la Misión Peruana de Arte Incaico a Buenos Aires, la cual reavivó el interés por lo exótico y “primitivo” que se había iniciado con los Ballets Rusos de Diaghilev algunos años antes.

En el último capítulo, *The Incas Go To The Opera*, Wolkowicz profundiza el análisis formal de las óperas “incaicas” compuestas en los países estudiados. Si bien ya existían óperas con temática indígena, durante este período comenzaron a ser hechas por compositores latinoamericanos con el objetivo de representar valores nacionales y continentales. Las temáticas incaicas y, particularmente, la obra *Ollantay* resultaron ser inspiradoras para este propósito. Para el caso de Perú, la autora rescata dos títulos: *Ollanta* de Valle Riestra e *Illa Cori* de Alomía Robles. En el primero se adaptó el argumento del drama colonial al gusto finisecular. Mediante el uso de *yaravíes* y *cachuas*, el compositor procuró ilustrar emociones contrastantes de tristeza y alegría en sus personajes. *Illa Cori* nunca se estrenó completa, pero su autor expuso fragmentos en varias de sus conferencias. Sabemos por una versión de canto y piano sobreviviente que Alomía Robles usó el sistema pentatónico de manera integral a lo largo de toda la partitura.

Cumandá, ópera basada en la novela de Juan León Mera (1832-1894), es el ejemplo ecuatoriano. Si bien hasta el momento se creía que Traversari y Durán habían compuesto dos óperas con el mismo nombre, Wolkowicz propone que, en realidad, se

trata de la misma obra: Durán se habría hecho cargo de la música y Traversari del libreto. Llama la atención que en la adaptación operística, los jibaros originales de la novela fueron reemplazados por incas. Esta ópera tampoco pudo estrenarse debido a la inestabilidad política del período. Por último los ejemplos argentinos son *Ollantai* (también basada en el drama colonial) de Constantino Gaito (1878-1945) y *Corimayo* de Enrique Mario Casella (1891-1948), óperas estrenadas en 1926. En ambas se usaron escalas pentatónicas para dar perfume exótico a la música. Wolkowicz resalta las diferencias de recepción crítica de las óperas, respectivamente estrenadas en Buenos Aires y en Tucumán: mientras que *Ollantai* fue considerada aceptable por los periodistas porteños, *Corimayo* fue alabada como una exitosa y auténtica obra nacional en la prensa tucumana.

Para finalizar, podemos decir que el libro de Vera Wolkowicz trata con maestría un tema sumamente complejo e intrincado. La autora motiva al investigador o al lector curioso a profundizar el estudio con abundantes notas al pie que, además de sugerir una nutrida bibliografía, dan cuenta de la ubicación de las fuentes consultadas, distribuidas en archivos y bibliotecas de varios países. Es notable, en particular, el exhaustivo trabajo hecho con fuentes hemerográficas, entre las cuales sobresale la colección en dos volúmenes de recortes de prensa compilada por el mismo Alomía Robles, disponible en el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDE-PUCP).

Ya que el libro apunta a un público angloparlante, no interiorizado con algunos problemas históricos de la región, varias tomas de posición de Wolkowicz son reveladoras de los desfasajes epistemológicos entre la academia anglosajona y la latinoamericana. De esta manera la autora promueve la reflexión en torno a la construcción simbólica y conceptual de Latinoamérica. Conviene recordar que esta no se detuvo con los proyectos estético-políticos analizados en este estudio: sigue desarrollándose hasta el día de hoy en diversos ámbitos culturales, tanto artísticos como científicos.

Pedro Augusto Camerata