

Indigenismo imaginario: representaciones incaicas a través de la ópera y el teatro en Argentina en los años 20



Vera Wolkowicz

Universidad de Cambridge, Inglaterra

verawolk@gmail.com

Resumen

A comienzos de siglo XX, el boom arqueológico en el sector andino junto con la búsqueda de símbolos que pudiesen formar la identidad de los estado-nacionales en la región, produjeron una serie de representaciones culturales sobre el pasado precolonial con especial énfasis en lo incaico. Éstas se dieron en diversos ámbitos artísticos: desde las artes visuales a las artes performáticas. Una de las compañías teatrales más reconocidas fue la Misión Peruana de Arte Incaico. El éxito de esta compañía en Argentina en 1923 produjo tanto interés que, en 1926, se representaron dos óperas –*Ollantay* de Constantino Gaito y *Corimayo* de Enrique Mario Casella–, las cuales tomaron el tema incaico como representación de lo nacional.

En el presente trabajo voy a analizar los diferentes elementos artísticos en juego en las representaciones teatrales y las óperas, como también su recepción, para mostrar cómo estos dos géneros intermediales produjeron visiones diferentes sobre el indigenismo. Mientras las obras teatrales buscaban representar con “autenticidad” el pasado incaico, la óperas de Gaito y Casella hacían uso del imaginario incaico para producir una obra que pudiese ser tanto nacional como universal.

PALABRAS CLAVE: INCAS, TEATRO, ÓPERA, ARGENTINA, INDIGENISMO.

Imaginary Indigenism: Opera and Theatre Representations of the Incas in 1920s' Argentina

Abstract

At the beginning of the twentieth century, the archaeological boom in various regions of Peru alongside the search for symbols that could form the identity of the nation-state produced a wide range of cultural representations of the Inca past. These took different forms: from the visual to the performing arts. The most renowned theater company at this time was the Misión Peruana de Arte Incaico. The success of this company in Argentina in 1923 produced so much interest among members of the

society, that in 1926 two operas written by Italian-Argentine composers –*Ollantay* by Constantino Gaito and *Corimayo* by Enrique Mario Casella– were premiered.

In this paper I will analyze the different artistic elements at play in the theater and opera performances, as well as their reception, to show how these two intermedial genres produced different visions of Indigenism. While the theater performances were trying to do an “authentic” representation of the Inca past, the operas by Gaito and Casella were making use of the Inca imaginary to produce a work that could be consider national as well as universal.

KEYWORDS: INCAS, THEATER, OPERA, ARGENTINA, INDIGENISM.

Introducción¹

“La actuación de la compañía peruana de arte incaico llegada ayer a Buenos Aires, será una de las más trascendentales manifestaciones artísticas presenciadas por nuestro público” (*La Prensa*, 28 de octubre de 1923: 17). Con esta frase comienza la nota en el diario *La Prensa* sobre la llegada de la compañía teatral dirigida por el intelectual indigenista Luis E. Valcárcel y creada gracias al financiamiento de la Comisión Nacional de Bellas Artes obtenido por el embajador argentino en Perú, Roberto Levillier (Mendoza, 2008: 25). Tres años más tarde, en 1926, se estrenarán dos óperas de temática incaica escritas por compositores ítalo-argentinos: *Corimayo* de Enrique Mario Casella y *Ollantay* de Constantino Gaito.² Las causalidades saltan a la vista. Por un lado, es posible ver el interés que un espectáculo novedoso y a la vez geográficamente cercano genera en el ambiente artístico argentino. Por otro, y como posible consecuencia de aquél, aparece el desarrollo de un arte nacional de corte americanista que intenta tomar esos elementos de la cultura nativa para “elearlos” a la condición de arte universal a través del género operístico.

En el presente trabajo pretendo abordar dos géneros intermediales como el teatro y la ópera para mostrar y analizar distintas visiones en la búsqueda de un arte nacionalista y, a su vez americanista, basados en construcciones nativas, particularmente incaicas, con intenciones de formar parte de una identidad argentina. Sin embargo, la falta de identificación por parte del público argentino con el pasado incaico, a pesar de haber seguido siendo un tema recurrente del arte local, ha imposibilitado el desarrollo del indigenismo como rasgo nacional.

Indigenismo peruano versus indianismo argentino

Antes de adentrarme en las obras, es importante entender algunas cuestiones acerca del movimiento indigenista peruano, frente al llamado movimiento indianista argentino. El indigenismo peruano, primero como movimiento político y luego como movimiento artístico, tiene una larga historia en el Perú desde el período republicano. No es mi intención aquí hacer un recorrido sobre las diferentes definiciones de la corriente indigenista, ni precisar diferentes períodos históricos. Lo que me interesa es entender cómo en los años 20 tanto entre los intelectuales peruanos como entre los argentinos el indigenismo fue abordado de diversas maneras, y sobre todo entender

1. El presente artículo se basa en algunas ideas expuestas en mi tesis de doctorado *Inventing Inca Music: Indigenist Discourses in Nationalist and Americanist Art Music in Peru, Ecuador and Argentina (1910-1930)* (Universidad de Cambridge, 2018).

2. Las partituras de ambas fueron consultadas en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIET). De la ópera *Corimayo* se conserva una reducción de canto y piano, mientras que de *Ollantay* se encuentra una reducción, una versión orquestal completa y el libreto impreso en italiano.

cómo el indigenismo peruano se resignifica en el contexto argentino. De manera muy reductiva y sintética, el indigenismo, como bien dice Zoila Mendoza (2008: 8), es un movimiento que pone al “indio” en el centro del debate.³ La pregunta que surge en cada contexto geográfico es quiénes lo ponen en el centro del debate y con qué fin.

En el caso peruano, el indigenismo (en un sentido más bien amplio) está ligado mayormente a una intelectualidad políticamente de izquierda que realiza una defensa del indio (a veces real, a veces idealizado) y que entiende que debe ser incluido dentro de los discursos sobre lo nacional. Uno de estos intelectuales es Luis E. Valcárcel, quien será el director de la Compañía Peruana de Arte Incaico y se transformará, a partir de mediados de la década de 1920, en uno de los protagonistas del movimiento indigenista.

También es importante destacar la diferencia entre una suerte de indigenismo limeño frente a uno cuzqueño. En Lima, la distancia entre la población criolla citadina y la población indígena le otorgan al indio un lugar diferente al que tiene dentro del Cuzco mismo la población rural y los grupos urbanos. Para Zoila Mendoza (2008: 7), la creación de un arte folklórico cuzqueño no se basa en la estilización por parte de los intelectuales de elementos pertenecientes a grupos rurales o a las clases bajas urbanas, sino a una interacción social y cultural entre todos ellos.

Por el contrario, en la Argentina sí se podría argumentar que la creación de un arte nacional está basado en la estilización que artistas argentinos realizaran de un arte perteneciente, sino estrictamente a grupos rurales, a lo que ellos consideraban que era parte de grupos nativos rurales alejados de una ciudad tan cosmopolita como Buenos Aires (o más bien, sólo la Capital Federal).

En el caso argentino, los intelectuales que incorporan al indio (y no a cualquier indio, sino sobre todo a aquel ligado a la cultura incaica) lo entienden como parte de un pasado lejano e idealizado que, si bien pretenden forme parte de un discurso nacional, obliteran un posible correlato contemporáneo como en el caso peruano y, contrario a éste, son afines a una política de derecha. No sorprende entonces que paradójicamente, como veremos más adelante, una de las funciones de la Compañía de Arte Incaico haya sido patrocinada por la Junta Ejecutiva de Señoras de la Liga Patriótica Argentina, movimiento nacionalista de ultraderecha.

Si trazamos un recorrido por sus inicios, en términos generales, podríamos decir que el mayor exponente de la corriente de corte indigenista en la Argentina fue el escritor Ricardo Rojas. El término indigenismo en el contexto argentino presenta demasiada carga semántica para el modo en que fue abordado –por lo que algunos autores prefieran pues usar el término indianismo, acuñado por el mismo Rojas– pero, en definitiva, tanto indigenismo como indianismo resultan categorías útiles para entender a aquellos pensadores que pusieron al indio dentro de sus discursos; aunque en el caso particular argentino haya sido de manera más tangencial y extremadamente idealizada. En esta línea es que Ricardo Rojas, luego de sus reconocidos postulados en sus libros *La restauración nacionalista* (1909) y *Blasón de plata* (1912), publica *Eurindia* en 1924.

En este libro Rojas plantea cuatro momentos dialécticos que alternan entre lo nativo y lo cosmopolita, para finalmente proyectar a futuro un estadio sincrético en donde lo nativo y europeo convergen; y de allí el nombre de *Eurindia*. Uso el término nativo en sentido amplio, ya que Rojas no sólo refiere a los indios, sino también a los criollos,

3. Es importante aclarar que hago uso del término “indio” a la manera utilizada por los intelectuales indigenistas de la época sin pretender ningún otro tipo de connotación.

en contraste con lo que el mismo autor llama “exotismo”, que en el caso particular de Rojas significa la influencia europea. Este término puede resultar confuso, ya que, como veremos, lo que resulta exótico al público porteño no es lo europeo, sino lo indígena. En esta teleología euríndica, todas las artes juegan un rol preponderante, y Rojas detalla los autores que abordan la temática nacionalista/americana en la danza, la música, la arquitectura, la escultura, la pintura y, finalmente, la poesía.

En el caso argentino, como ya he mencionado, la figura del indio pareciera no referir en ningún caso a un ser real, sino a un indio mítico del pasado pre-colonial ya inexistente. El indigenismo o indianismo argentino pasa por adoptar aquello que represente lo autóctono o nativo y que se aleje de las imitaciones europeizantes. Estas ideas no son casuales, sino que tienen un correlato político con la Argentina de principios de siglo XX, en donde grandes grupos inmigratorios se establecen en el país, por un lado cultivando sus usos y costumbres de origen, y por otro trayendo pensamientos políticos que resultan amenazantes para las oligarquías argentinas. Y, a diferencia de Perú, la presencia indígena no sólo es menor en términos poblacionales, sino que, al estar prácticamente fuera de los límites de la Capital Federal y el conurbano bonaerense, es menos palpable y lejana.

¿Teatro auténtico u ópera estilizada?

Tras su paso por Bolivia y funciones en Tucumán y Rosario, llega finalmente a Buenos Aires, gracias al financiamiento argentino y una ayuda de Bolivia aunque sin ningún tipo de financiamiento del gobierno peruano, la Compañía –mayormente conocida también como Misión– Peruana de Arte Incaico, el 29 de octubre de 1923. Dirigida por Luis E. Valcárcel, esta compañía estuvo compuesta por 47 artistas peruanos de diferentes estratos sociales (aunque mayormente provenientes de clases media y alta) y de diversos ámbitos artísticos.

Esta no es, sin embargo, la primera vez que el arte incaico proveniente de Perú hace escala en la capital porteña. Mencionaré al menos un antecedente, en 1911, en el que el músico e investigador peruano Daniel Alomía Robles se había presentado con un concierto de música, ejecutando tanto fragmentos de su propia obra como arreglos de canciones, supuestamente incaicas o precolumbinas, recopiladas en diversas partes de su país (Holzmann, 1943: 18). También quizás quepa mencionar un cierto interés o curiosidad del público al arribo de la Compañía Peruana de Arte Incaico debido a las funciones de los Ballets Rusos en el Teatro Colón en 1913 y 1917, en un despliegue de elementos exotistas y primitivistas, mezclados con elementos de corte modernista (Fraser, 1982: 11-23).

Cabe destacar que la Compañía Peruana de Arte Incaico no pretendía realizar obras de teatro quechua, como las que existieron previamente en el Perú. Por el contrario, los cuadros presentados parecían corresponder a una especie de performance arqueológica, en donde no eran los elementos del teatro tradicional los que importaban, sino su pretensión científicista. Si bien en una obra de teatro los diversos elementos visuales y sonoros están puestos muchas veces al servicio de la acción dramática, o al menos de la narración de una historia, aquí los cuadros no presentaban ningún tipo de conexión en particular más que la de ilustrar diversos elementos del arte incaico y su desarrollo durante el período colonial: desde fragmentos de cuadros teatrales quechuas, a interpretaciones de bailes y danzas acompañados de cantos “tradicionales” y arreglos orquestales de los mismos. Para darle mayor carácter científico a estas representaciones, Luis E. Valcárcel y Luis Velasco Aragón dictaban charlas en el Museo Nacional de Bellas Artes acerca de la cultura y arte incaicos, modalidad que emplearon también en las representaciones de la Compañía en Bolivia (Itier, 2000: 76-77).

Este carácter científico e históricamente “auténtico” aparece incluso expresado en las primeras notas previas y posteriores a las representaciones de la Compañía. Dice el cronista de *La Prensa*:

Los espectáculos que ofrecerá la compañía que dirige el doctor Luis E. Valcárcel, profesor de arqueología en la Universidad de Cuzco, significarán pues una enseñanza y un deleite para nuestro público: enseñanza porque tendrá ocasión de conocer múltiples manifestaciones artísticas, genuinamente incaicas, presentadas con espíritu moderno; y deleite, porque los que conocemos de música incaica, a través de las elegantes armonizaciones del compositor boliviano maestro José Manuel Benavente, y los que hemos visto alfarerías y tejidos de los Incas, bien sabemos cuánta belleza y cuánta novedad encierran esas manifestaciones de arte (*La Prensa*, 28 de octubre de 1923: 17).



1) Conjunto de actrices de la compañía; 2) Un doble muro preincaico (Jatunru, Mijel), residencia de Inca Waka, en el Cuzco; 3) Un tejedor de quena; 4) Un chullita (joven india).

Imagen 1. Llegada de la Compañía de Arte Incaico a la Argentina. *La Prensa*, 28 de octubre de 1923, p. 17.

Dos cuestiones llaman aquí la atención. Por un lado, la mención del músico boliviano José Manuel Benavente y, por el otro, la curiosa reflexión del crítico que habla de “manifestaciones artísticas genuinamente incaicas” pero “presentadas con espíritu moderno”. En el primer caso, lo destaco porque simultáneamente a las representaciones de la Compañía Peruana de Arte Incaico, la folklorista Ana S. de Cabrera realizaba presentaciones de música argentina junto a Benavente. Este interés “nativista” o “folklorista” había tenido un antecedente en las funciones realizadas por la compañía de Andrés Chazarreta, en donde se ejecutaban y bailaban danzas y músicas del folklore argentino. Lo que sucede en este caso, es que el espíritu incaico no sólo representaba una inspiración de lo que en la época consideraban una de las más grandes civilizaciones antiguas, sino como punto de partida hacia un arte continentalista que podía englobar tanto lo nacional en particular, como lo americano en general.

En el caso del comentario acerca de la “manifestación genuinamente incaica presentada con espíritu moderno” lo que puede verse es la influencia y hasta quizás cierta moda de las vanguardias modernas europeas en el arte local. Como mencioné anteriormente, un buen antecedente de ello fueron las representaciones de los Ballets Rusos, en donde “primitivismo” y “modernismo” se fusionaban para crear un arte nuevo. Ese espíritu moderno es lo que hace que las representaciones incaicas no se vean simplemente como un elemento arqueológico sino como un hecho artístico del que es posible inspirarse para generar obras de arte que nivelen a América con Europa, fuente de comparación incesante en las búsquedas de lo nacional.

A su vez, dice el cronista de *La Nación*:

Una sucesión de cuadros, danzas, coros y canciones hizo revivir por un instante el pasado esplendor de una raza todopoderosa. La fiereza de sus danzas guerreras, la dulzura de las canciones, la poesía de sus cuadros, la policromía deslumbrante de los trajes y el arte ingenuo y natural de sus intérpretes dio a todo este espectáculo un sello de autenticidad al que no nos tienen acostumbrados, por cierto, compañías mejor organizadas (*La Nación*, 10 de noviembre de 1923: 6).

Este comentario no hace más que reforzar los dichos del cronista de *La Prensa*, subrayando esta suerte de “autenticidad” atribuida a la representación presenciada en el teatro.

La Compañía realizó funciones en el Teatro Colón entre el 9 y el 20 de noviembre, con una pausa los días 12 y 13 para hacer cambios en el programa. Sin embargo, quizás como estrategia de venta, desde el 15 de noviembre ya se promocionaban en el diario como “últimas funciones”. El día 17 de noviembre se realiza la gran función de gala a beneficio de la Liga Patriótica Argentina y, dando por concluidas las funciones el domingo 18, se promociona una función extra para el día 20 a beneficio de los artistas. Se extiende por dos funciones más, los días 21 y 22. Según César Itier (2000: 77), el 23 y 25 de noviembre la Compañía realiza dos funciones en el Teatro Argentino de La Plata. Los periódicos mencionan el regreso de la Compañía a Buenos Aires para realizar funciones, ya no en el Teatro Colón sino en el Teatro San Martín a “precios popularísimos” (*La Nación*, 25 de noviembre de 1923: 7). Las representaciones en este teatro ocurren entre el 27 de noviembre y el 3 de diciembre. El cambio de teatro es interesante porque muestra también un cambio de público. Las funciones ya no están dirigidas a las clases medias y altas que asisten al Colón sino a las clases populares, en un teatro que alterna las representaciones incaicas realizadas por la Compañía con teatro de comedia, tango y espectáculos cinematográficos.

El 5 y 6 de diciembre se presenta en Montevideo (Itier, 2000: 77) y, como corolario del interés por la Compañía con respecto a su misión arqueológico-científica, se realiza una última función el 12 de diciembre en el Teatro Colón de Buenos Aires, dispuesta

por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública destinada al “personal docente y alumnos de los establecimientos de educación y enseñanza existentes en la capital” (*La Prensa*, 13 de diciembre de 1923: 14).

Tres años después, en 1926, se estrenan dos óperas de compositores ítalo-argentinos con temática incaica. Estas son *Ollantai* (basada en la obra homónima del teatro quechua) con música de Constantino Gaito y libreto de Víctor Mercante y *Corimayo* de Enrique Mario Casella con libreto de Luis Pascarella. Curiosamente, ambas óperas fueron estrenadas con muy poco tiempo de diferencia, pero mientras que *Ollantai* hizo su debut el 23 de julio en el Teatro Colón, *Corimayo* se estrenó días antes, el 16 de julio en el Teatro Alberdi de la provincia de Tucumán, en donde residía el compositor. Probablemente el estreno en Tucumán fuera menos notorio, ya que el 20 de septiembre se realiza un nuevo estreno de *Corimayo* en el Teatro Avenida de Buenos Aires, y al menos el crítico de *La Nación* no parece dar cuenta del primer estreno al decir que “[e]l trabajo musical que ha compuesto el joven maestro Casella es el segundo que, dentro de la misma tendencia, escuchamos este año” (*La Nación*, 21 de septiembre de 1926: 10). Claramente el primero, según el crítico, refiere a la obra de Gaito, aun cuando en realidad la obra de Casella se había estrenado antes. Aquí, como en la dicotomía Lima-Cuzco, aparecen las diferencias entre capital e interior, en donde lo que sucede en las provincias tiene menor difusión que lo que pasa en la capital. Sin embargo, la ópera de Casella no pasó inadvertida para toda la prensa, ya que en agosto, un mes previo al estreno de *Corimayo* en Buenos Aires, la revista *Caras y Caretas* publicó unas fotos del estreno en Tucumán.



Imagen 2. Estreno de *Ollantai* en Buenos Aires. *Caras y Caretas*, 24 de julio de 1926

En términos de libreto, *Ollantai* presenta una adaptación de una de las más conocidas obras del teatro quechua. El origen de la obra teatral sigue siendo muy discutido, si es pre o poscolonial, aunque según César Itier (2006: 67) no hay casi discusión posible, abogando por su origen poscolonial e influenciada por el teatro español del siglo XVIII. A modo de síntesis, la obra trata del guerrero Ollanta, de origen plebeyo, casado secretamente con la princesa inca Cusi Coyllur, con quien tiene una hija. El padre de Cusi Coyllur, el inca Pachacutec enterado de la situación, expulsa a Ollanta de Cuzco y confina a Cusi Coyllur a una celda de por vida. Años más tarde, muerto Pachacutec, su hijo Yupanqui pasa a estar a cargo del imperio. Mientras Ollanta planea un ataque al Cuzco, Yupanqui manda a su soldado Rumiñawi a apresarlos. Una vez preso, Yupanqui se apiada de él, lo perdona y lo libera. Al mismo tiempo, la hija de Ollanta y Cusi Coyllur llamada Ima Sumac, encuentra a una mujer llorando en una celda y logra liberarla. La mujer se encuentra enferma, por lo que Ima Sumac decide llevarla a ver al inca, quien está con Ollanta. En ese encuentro Ollanta reconoce a su esposa y Yupanqui a su hermana. Yupanqui decide perdonarlos y se reúne la familia.

La obra original presenta un final feliz. Pero para un drama operático, la historia del amor prohibido necesita un final trágico. Es por esto que la adaptación se basa en el drama amoroso entre Ollanta y Cusi Coyllur, confrontados por el personaje de Pachacutec. En la ópera, Cusi Coyllur es enviada a prisión y cuando Ollanta intenta liberarla, Rumiñawi, un guerrero enviado por Pachacutec, le produce una herida mortal.⁴

En el caso de *Corimayo*, según el cronista del diario *La Gaceta* de Tucumán, la historia se basa en una leyenda incaica conocida como “la momia de Licancabur”, adaptada para el teatro como “*Corimayu*” (*La Gaceta*, 29 de junio de 1926: 6). La historia, al igual que la ópera de Gaito, trata de un drama amoroso. Sin embargo, la síntesis realizada por el redactor de *La Gaceta* de Tucumán difiere de la escrita por el cronista de *La Nación* de Buenos Aires. En principio, el argumento principal coincide: Ñakari se enamora de Corimayo, aunque la hechicera Chicoana, enamorada de Ñakari, se opone, al igual que el cortejo imperial, por lo que los amantes son perseguidos y, al encontrarse sin escapatoria, se arrojan a un precipicio. Según *La Gaceta*, el cortejo imperial bajo el mando de Kaitu Inti, ve a Corimayo como una posible ofrenda al inca y de ahí su oposición en el romance entre ésta y el joven pastor Ñakari (*La Gaceta*, 17 de julio de 1926: 6). Para el cronista de *La Nación*, Ñakari es hijo del rey inca, quien promete a su padre visitar el templo de Pachacamac y en el camino se cruza con Corimayo, de quien se enamora inmediatamente. ¿Cómo son posibles estas diferencias? Una hipótesis bastante probable es que el redactor de *La Nación*, influido por la representación de Gaito, haya asimilado ambas historias a un amor prohibido entre clases: el príncipe (Ñakari) y la princesa (Cusi Coyllur) enamorados de una plebeya (Corimayo) y un plebeyo (Ollanta) respectivamente. Tanto *Corimayo* (en sus “dos versiones”) como *Ollantai* recurren a historias prototípicas de los dramas líricos: la historia de amor prohibida, confrontada por un personaje de poder superior, representado por el rey inca. Lo que cambian son los géneros de los protagonistas que dan título a las óperas: en *Ollantai* es el protagonista masculino, mientras que en *Corimayo* es la protagonista femenina.

4. En 1939 Ricardo Rojas estrena su propia versión teatral de *Ollantay*, con música de Gilardo Gilardi. La adaptación de Rojas también hace uso del final trágico en el cual Ollantay es condenado a muerte y Cusi Coyllur es desterrada del imperio (Rossi Elgue, 2016: 111-112).

⁵ “[...] such a building [the Colón Theatre] induces the managers and even the composers to produce works psychologically primitive, noisy and old-fashioned. I have had rather a disheartening proof of this in the form of the opera ‘Ollantai’ by an Argentine (at least officially) musician, as the music he produced recalled Puccini, prudently disguised by a modern ‘sauce’: and, in order to reinforce this Italianism, all these ‘Incas’ were furiously speaking Pirandello’s language, in spite of the fact that the subject was South-American and that the Spanish language, softened by America, lends itself perfectly to singing. This Italian musical sentimentalism is fortunately counterbalanced by an inclination towards truly national music, in the forms of tangos, milongas and vidalitas”. La traducción es mía.

Estreno de la ópera "Corimayo"



Doctor Luis Pascarella, que firma el libreto de la obra.



Una escena del segundo acto de "Corimayo", ópera de ambiente incaico y de autores argentinos, estrenada con gran éxito en Tucumán.



Profesor Enrique M. Casella, autor de la música.

Imagen 3. Estreno de *Corimayo* en Tucumán. *Caras y Caretas*, 7 de agosto de 1926.

A diferencia del teatro en general, y de las representaciones de la Compañía Peruana de Arte Incaico en particular, la ópera subsume los diferentes medios en juego (como la escenografía, el vestuario, el libreto) al servicio de la música. Pero, y sobre todo en el caso de estas dos óperas específicamente –y a diferencia de las representaciones de la Compañía–, se produce una suerte de disonancia entre lo sonoro y lo visual, trayendo consecuencias en su posterior recepción. ¿En qué consiste esta llamada “disonancia”? Por un lado, la música compuesta por los autores tiene una sonoridad ligada a la ópera italiana y las corrientes musicales europeas de fines del siglo XIX. Los elementos “nativistas” no son los que priman, sino que están esgrimidos en función de un estilo europeo típico del género operístico. Tampoco hay utilización de instrumentos nativos o, si los hay, cumplen más una función de índole diegética, acompañando alguna danza o situación de la historia narrada. A su vez, la ópera de Gaito fue cantada en italiano. Ello se debió a dos causas: por un lado, el uso del italiano como especie de “lingua franca” del género y, por el otro, porque los cantantes del Teatro Colón, en casi su totalidad italianos, tenían dificultad para cantar un repertorio en otros idiomas (incluso las óperas de Richard Wagner se cantaban en italiano en el Teatro Colón). En el caso de Casella, la ópera está escrita en español (la obra fue llevada a escena tanto en Tucumán como en Buenos Aires por la misma compañía lírica española) y el lenguaje musical, al igual que en Gaito, utiliza las técnicas europeas con elementos nativos, más al servicio de la historia que de crear una música indigenista. Todo este “europeísmo”, o como dijera Rojas “exotismo”, contrasta con los trajes y la escenografía indigenista, más cercana, ahora sí, a lo visto en las representaciones de la Compañía Peruana de Arte Incaico.

Tanto las historias de estas óperas como el modo en que fueron representadas generaron contradicciones de las que los críticos de la prensa dieron cuenta; en algunos casos en su voluntad de promover un arte nacional, en otros en justamente lo problemático de entenderlas como tal.

En el caso de *Corimayo*, tanto el redactor de *La Gaceta* de Tucumán, como el de *La Prensa* de Buenos Aires, intentan ver en esta obra un aporte al arte argentino y americano. Por un lado dice el primero:

Aunque el lugar de la escena no es argentino, su nacionalidad estriba en la de los autores, cuya labor es fruto de la cultura adquirida en nuestro país; sabido es que Verdi se inspiró muy poco en los temas italianos y que Puccini y otras eminencias acudieron a fuentes orientales y países ajenos al propio para los efectos de su consagrada producción (*La Gaceta*, 29 de junio de 1926: 6).

Por otro lado, luego dice:

“Ccorimayu” tiene sobre éstas una ventaja respecto a nacionalidad; en el folklore argentino del norte prima el tema incaico y en las canciones mendocinas, catamarqueñas, riojanas, jujeñas, sanjuaninas, santiagueñas y tucumanas el motivo quishua [sic] es el alma de sus variadas melodías; así es que, al escribirse “Ccorimayu”, se ha hecho una labor nacionalista en todo sentido (*La Gaceta*, 29 de junio de 1926: 6).

El cronista de *La Prensa* también se manifiesta de manera positiva en relación al carácter de la obra en términos de identidad, aunque no tanto así en cuanto a su calidad técnica:

Luis Pascarella ha escrito un libreto operístico, sin ningún propósito de lucimiento literario; [...] y se le priva, por ende, de un elemento de expresión y de belleza cuando el colaborador literario se coloca voluntariamente, como en el presente caso, en segundo plano.

La partitura del joven compositor argentino es simpática y juvenil; posee cualidades encomiables y prometedoras, y defectos que desaparecerán en obras futuras con la experiencia, el estudio y el desarrollo de la personalidad.

Como cualidad sobresaliente y rara, debe señalarse el acierto con que el artista armoniza y trata los motivos incaicos que abundan en la obra y que le dan marcado carácter americano (*La Prensa*, 22 de septiembre de 1926: 14).

Sobre *Ollantai*, en términos técnicos, el redactor de *La Nación* hace un desglose de los distintos medios puestos en juego: el libreto, la música, la interpretación de los cantantes y –de manera más sintética– la coreografía de Bronislaw Nijinska, la escenografía de Rodolfo Franco y el vestuario. En este caso, la valoración sobre la obra en sí es más positiva que la de Casella, aunque para el crítico no es la mejor obra de Gaito (*La Nación*, 24 de julio de 1926: 9).

Por el contrario, el crítico de *La Nación* y el crítico francés Georges Jean-Aubry no comparten la apreciación identitaria de estas óperas como valores representativos de la cultura argentina. Dice el redactor de *La Nación* en su crónica posterior al estreno de *Corimayo* en Buenos Aires:

[...] ambos [*Corimayo* y *Ollantai*] están realizados, en su construcción, con análoga similitud de procedimientos. Es decir, el empleo de temas incaicos como simple y superficial color que, en ningún momento, penetran la esencia de la obra [...]. Difícilmente se creará con tal procedimiento un arte autóctono. Si a ello aspiramos, como es lógico, independizándonos de influencias extranjeras, está mal que aceptemos la incaica, que no por haber sido de este Continente, está más cerca de nosotros que la europea, de la cual todos traemos un poco a estos países y con ello formando nuestro acervo, más abundante y rico en materiales, desde luego, que el que nos han dejado los quichuas.

Lo que corresponde, pues, es que nuestros músicos miren menos lejos. La arqueología musical bien está para los museos. [...] Nos atreveríamos a afirmar que hoy hacen obra más argentina ciertos modestos compositores populares que quienes trabajan tan empeñosa como estérilmente en reconstrucciones que este público escucha con la indiferencia de algo que no siente porque no le toca de cerca (*La Nación*, 24 de julio de 1926: 9).

Lo mismo le pasa al cronista anglo-francés Georges Jean-Aubry en su paso por Buenos Aires, quien se desilusiona al escuchar la ópera *Ollantai* y escribe en la revista musical inglesa *The Chesterian*:

[...] este edificio [haciendo referencia al Teatro Colón] induce a sus empresarios e inclusive a sus compositores a producir obras psicológicamente primitivas, ruidosas y anticuadas. Tuve una desalentadora prueba de ello en la ópera "Ollantai" por un músico (al menos oficialmente) argentino, en la que la música producida recordaba a Puccini prudentemente disfrazada bajo una "salsa" moderna: y para reforzar este italianismo, todos los incas hablaban furiosamente el lenguaje de Pirandello, a pesar de que el tema era Sud americano, y que el lenguaje español, suavizado por América, se presta perfecto al canto.

Este sentimentalismo musical italiano está por suerte contra restado por una inclinación hacia la música verdaderamente nacional en la forma de tangos, milongas y vidalitas (*The Chesterian*, diciembre 1926: 80).⁵

Tanto para el crítico de *La Nación* como para el cronista extranjero, la identidad nacional en la Argentina no se encuentra en la ópera, sino en la música popular, más cercana en tiempo y espacio que el pasado inca.

Triunfa el exotismo

El indigenismo o indianismo incaico fracasa como elemento fundamental (aunque no en su totalidad) en la construcción de identidad argentina, mientras que el exotismo triunfa en sus dos acepciones antitéticas. Es decir, por un lado, en el exotismo definido por Ricardo Rojas el cual considera como tal al elemento europeo, predominante en las óperas aquí discutidas y, por el contrario, en la que se ve a la cultura incaica como elemento exógeno de la cultura argentina. Tampoco el indianismo o indigenismo de las óperas logra darles valor continental y consagrarlas a mayor escala, a pesar de ser consideradas parte de un posible repertorio americanista. También aparecen valores estéticos ligados a la tradición decimonónica del arte europeo. El material incaico debe ser propiamente adaptado para no transformarse en monótono, según los críticos, que ven ciertas deficiencias técnicas sobre todo en la obra de Casella. Eso no sólo problematiza el valor nacional o americano de la ópera, sino su calidad como obra de arte.

Las representaciones de la Compañía Peruana de Arte Incaico, por el contrario, no son juzgadas por los críticos bajo los mismos parámetros. Lo realizado por la Compañía es entendido como valor histórico-arqueológico. Cuanto más diferente y exótico suene o se vea a lo que el público está acostumbrado, más "auténtico" resulta ese "primitivismo americano". Pero para que esos rasgos del pasado americano puedan pasar a ser considerados hechos artísticos, depende de cómo los artistas los utilicen. En el caso de la ópera, tanto la música como el compositor han sido recurrentemente los centros de atención y, a pesar de que todos los otros parámetros, mayormente visuales, estén al nivel esperado, se ven opacados por el resultado aural.

5. "[...] such a building [the Colón Theatre] induces the managers and even the composers to produce works psychologically primitive, noisy and old-fashioned. I have had rather a disheartening proof of this in the form of the opera 'Ollantai' by an Argentine (at least officially) musician, as the music he produced recalled Puccini, prudently disguised by a modern 'sauce': and, in order to reinforce this Italianism, all these 'Incas' were furiously speaking Pirandello's language, in spite of the fact that the subject was South-American and that the Spanish language, softened by America, lends itself perfectly to singing. This Italian musical sentimentalism is fortunately counterbalanced by an inclination towards truly national music, in the forms of tangos, milongas and vidalitas". La traducción es mía.

No es casual, por ende, que las representaciones de la Compañía fueran un éxito de público, mientras que las óperas no pasaron de las dos funciones. Esto, sin embargo, no significó el fin del arte indianista o indigenista argentino. El mismo Ricardo Rojas hizo una versión teatral de *Ollantay* estrenada en el año 1939 y musicalizada por el compositor Gilardo Gilardi. Y más cercano en el tiempo, en 1980, el compositor Alberto Ginastera usa el elemento incaico en una obra titulada *Iubilum* op. 51, escrita en conmemoración de la fundación de la ciudad de Buenos Aires. Si bien para el musicólogo Esteban Buch (2016) resulta extraña la conexión que hace Ginastera entre el elemento incaico y la ciudad de Buenos Aires, quizás no lo sea tanto si entendemos en la posibilidad de que la obra de Ginastera se encuentre atravesada por el indianismo argentino originado en la década del 20, que siguió –y quizás siga– vigente de manera menos patente pero aún influyente en el ideario nacional.

Bibliografía

- » Amigo, R. y Petrina, A. (eds.) (2014). *La hora americana 1910–1950*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- » Buch, E. (2016). “*Conquistadores, Indians, and Argentine Generals: Iubilum op. 51, a Commission to Alberto Ginastera (1980)*”, en Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga y Manuel Deniz Silva (eds.), *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*. Nueva York: Routledge: 187-216.
- » Fraser, J. (1982). “The Diaghilev Ballet in South America: Footnotes to Nijinsky, Part One”, *Dance Chronicle*, 5:1, 11-23.
- » Holzmann, R. (1943). “Daniel Alomía Robles”, *Eco Musical*, 2:10 (julio), 15-21.
- » Itier, C. (2006). “Ollantay, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru”, *His-tórica* [On line], 30:1 (2006), 65-97.
- » Itier, C. (2000). *El teatro quechua en el Cuzco: Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno*. Vol. 2. Cuzco: Institut Français d’Études Andines and Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.
- » Jean-Aubry, G. (1926). “American Impressions”, *The Chesterian*, 8:59 (diciembre), 80.
- » Kuon Arce, E., Gutiérrez Viñuales, R., Gutiérrez, R. y Viñuales, G. M. (2009). *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900–1950)*. Lima: USMP.
- » Kuss, M. (1976). *Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colón (1908-1972)*, Los Angeles: UCLA, tesis de doctorado.
- » Mendoza, Z. S. (2008). *Creating Our Own: Folklore, Performance, and Identity in Cuzco, Peru*. Durham, NC: Duke University Press.
- » Mercante, V. (1922). *Ollantay. Drame lyrique en tre atti*. La Plata: Talleres Gráficos de Olivieri y Domínguez.
- » Pickenhayn, J. O. (1982). *La obra literaria de Rojas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- » Reder Carlson, J. (2011). *The Chacarera Imaginary: Santiagueñan Folk Music and Folk Musicians in Argentina*. Los Angeles: UCLA, tesis de doctorado.
- » Rénique, J. L. (2015). *Imaginar la nación: Viajes en busca del “verdadero Perú” (1881-1932)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- » Rojas, R. (1971). *La restauración nacionalista: Crítica de la educación argentina y bases para una reforma en el estudio de las humanidades modernas*. Tercera edición. Buenos Aires: A. Peña Lillo.
- » Rojas, R. (1951). *Eurindia: Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- » Rojas, R. (1941). *Blasón de plata*. Buenos Aires: Losada.
- » Rojas, R. (1925). “El arte americano”, *El Sol*, 13 (abril), 9.
- » Rojas, R. (ed.) (1923). *El canto popular. Documentos para el estudio del folk-lore argentino*. Buenos Aires: Imprenta y casa editora “Coni”.
- » Rojas, R. (1920). “Arte americano”, *Música de América*, 1:1 (marzo), s/p.

- » Rossi Elgue, C. (2016). “Lo universal y lo particular: hispanismo e indianismo en el teatro y la ópera argentina”, en Silvia Tieffemberg (comp.) *La fundación ausente: discursos en torno al IV Centenario*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: 73-120.
- » Suárez Urtubey, P. (2000). “Difícil sincretismo de folclore e indigenismo en la matriz europea de la música argentina”, en *Arte prehispánico: Creación, desarrollo y persistencia, editado por Romualdo Brughetti*. Buenos Aires: ANBA: 175-189.
- » Tarica, E. (2016). “Indigenismo”, en *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. Oxford: Oxford University Press, <http://latinamericanhistory.oxfordre.com>.
- » Valcárcel, L. E. (1927). *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Minerva.
- » Wolkowicz, V. (2018). *Inventing Inca Music: Indigenist Discourses in Nationalist and Americanist Art Music in Peru, Ecuador and Argentina (1910-1930)*. Cambridge: University of Cambridge, tesis de doctorado.

Artículos periodísticos consultados (ordenados cronológicamente)

- » “Compañía Peruana de Arte Incaico. Su llegada a Buenos Aires”, *La Prensa*, 28 de octubre 1923: 17.
- » “Teatros y Conciertos”, *La Nación*, 29 de octubre de 1923: 5.
- » “La compañía peruana de arte incaico”, *La Nación*, 8 de noviembre de 1923: 6-7.
- » “Hoy debutará la compañía de arte incaico”, *La Nación*, 9 de noviembre de 1923: 6.
- » “Debutó con éxito la Compañía de Arte Incaico”, *La Nación*, 10 de noviembre de 1923: 6.
- » “Compañía de Arte Incaico”, *La Prensa*, 10 de noviembre de 1923: 32.
- » “Presentará un nuevo programa la compañía incaica”, *La Nación*, 13 de noviembre de 1923: 6.
- » “Hoy renovará su programa la compañía incaica”, *La Nación*, 14 de noviembre de 1923: 6.
- » “Presentó un nuevo espectáculo la misión de arte incaico”, *La Nación*, 15 de noviembre de 1923: 6.
- » “Teatros”, *La Prensa*, 17 de noviembre de 1923: 1.
- » “Representaciones de arte incaico. La función de ayer en el Colón”, *La Prensa*, 13 de diciembre de 1923: 14.
- » “Realizará una función de beneficio la misión peruana de arte incaico”, *La Nación*, 17 de noviembre de 1923: 6.
- » “Realizará otra función la compañía incaica”, *La Nación*, 19 de noviembre de 1923: 5.
- » “Realizará una gran función popular la compañía incaica”, *La Nación*, 20 de noviembre de 1923: 6.
- » “Arte incaico”, *La Prensa*, 20 de noviembre de 1923: 14.
- » “Presentó nuevos cuadros la compañía incaica”, *La Nación*, 21 de noviembre de 1923: 6.

- » “Se despedirá esta noche la compañía incaica”, *La Nación*, 22 de noviembre de 1923: 6.
- » “Se despidió anoche la misión de arte incaico”, *La Nación*, 23 de noviembre de 1923: 6.
- » “Despedida de la Compañía Peruana de Arte Incaico”, *La Prensa*, 23 de noviembre de 1923: 13.
- » “Espectáculos de variedades”, *La Nación*, 27 de noviembre de 1923: 6.
- » “Debutó en el San Martín la compañía incaica”, *La Nación*, 28 de noviembre de 1923: 6.
- » “Anuncia programa nuevo la compañía incaica”, *La Nación*, 1º de diciembre de 1923: 6.
- » “Dará una representación extraordinaria la compañía incaica en el Colón”, *La Nación*, 12 de diciembre de 1923: 6.
- » “Preparativos para el estreno de la ópera ‘Ccorimayu’. El viaje del maestro Enrique M. Casella a Buenos Aires”, *La Gaceta*, 20 de junio de 1926: 5.
- » “El estreno de la ópera ‘Ccorimayu’, del maestro Enrique M. Casella”, *La Gaceta*, 29 de junio de 1926: 6.
- » “Próximo estreno de la ópera ‘Corimayu’, del maestro Casella”, *La Gaceta*, 8 de julio de 1926: 6.
- » “‘Ccorimayu’ del maestro Casella”, *La Gaceta*, 11 de julio de 1926: 5.
- » “Se ha postergado para el viernes e estreno de ‘Ccorimayu’”, *La Gaceta*, 13 de julio de 1926, 5.
- » “Mañana se estrenará ‘Corimayo’ del maestro Enrique M. Casella”, *La Gaceta*, 15 de julio de 1926: 5.
- » “Hoy se estrenará ‘Corimayo’ ópera del maestro Enrique M. Casella”, *La Gaceta*, 16 de julio de 1926: 5.
- » “Su inspirado autor, el maestro Enrique M. Casella, alcanzó un magnífico triunfo, siendo estruendosamente aclamado”, *La Gaceta*, 17 de julio de 1926: 6.
- » “Anoche se repitió el grandioso éxito de ‘Corimayo’ del maestro Casella”, *La Gaceta*, 18 de julio de 1926: 6.
- » “Función en honor del maestro Casella”, *La Gaceta*, 22 de julio de 1926: 7.
- » “En el Colón será estrenada esta noche la ópera ‘Ollantay’, música de Constantino Gaito y letra de Víctor Mercante”, *La Nación*, 23 de julio de 1926: 8.
- » “‘Ollantay’ se estrenó con buen éxito en el Teatro Colón”, *La Nación*, 24 de julio de 1926: 9.
- » “Función en honor del maestro Casella”, *La Gaceta*, 24 de julio de 1926: 6.
- » “La función en honor del maestro Casella”, *La Gaceta*, 25 de julio de 1926: 5.
- » “Estreno de la ópera ‘Corimayo’”, *Caras y Caretas*, 7 de agosto de 1926, s/p.
- » “Mañana se estrenará la ópera ‘Corimayo’ en el Avenida”, *La Nación*, 19 de septiembre de 1926: 7.
- » “Esta noche se estrenará la ópera ‘Corimayo’”, *La Nación*, 20 de septiembre de 1926: 9.
- » “Estreno de la ópera ‘Corimayo’”, *La Prensa*, 20 de septiembre de 1926: 11.

- » “La ópera ‘Corimayo’ fue bien recibida en el Avenida”, *La Nación*, 21 de septiembre de 1926: 10.
- » “Avenida”, *La Prensa*, 21 de septiembre de 1926: 14.
- » “Avenida”, *La Prensa*, 22 de septiembre de 1926: 14.
- » “El maestro Enrique M. Casella obtuvo anteanoche un ruidoso triunfo en Buenos Aires con su ópera ‘Corimayo’”, *La Gaceta*, 22 de septiembre de 1926: 6.