

Wolkowicz, Vera. *Reimaginando la música inca: discursos indigenistas en la música de arte de América Latina, 1910-1930*. Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2024, 284 pp. ISBN: 978-612-48410-6-4

José Ignacio Weber. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, Universidad de Buenos Aires | jiweber@uba.ar | ORCID: 0000-0003-1033-5667

DOI: <https://doi.org/10.46553/riim.2026.7448>

Reimaginando la música inca: discursos indigenistas en la música de arte de América Latina (1910-1930), de Vera Wolkowicz, publicado por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, traduce al español la versión divulgativa de la investigación doctoral llevada a cabo en la Facultad de Música del Jesus College, en la Universidad de Cambridge, bajo la dirección de Benjamin Walton y editada originalmente por la Oxford University Press.¹ Por esta investigación, Wolkowicz fue galardonada con el Premio Robert Stevenson de la American Musicological Society, en 2023. La autora se propone analizar “la manera en que la civilización incaica funcionó como fuente de inspiración para la creación de una música académica nacional y continental [...]” (p. 18), particularmente, en las primeras décadas del siglo XX. El estudio indaga en un período de intensa reflexión identitaria en la región, que comienza con las efemérides de distintos Centenarios y culmina en la década de 1930, tiempo de crisis y transformación política.

El libro se organiza en una introducción, cinco capítulos y un epílogo. La introducción, titulada “La herencia musical indígena y la música académica latinoamericana”, presenta la provocativa y potente hipótesis de lectura: el proyecto indianista/indigenista² “no triunfó” (p. 19) como modelo de identificación nacional y continental, tal como sus cultores esperaban. No obstante, más allá de esta evaluación posterior, el programa fue productivo y rico en frutos creativos. Para explorar este camino de indagación se propone una metodología comparada de tres coordenadas nacionales: Perú, Ecuador y Argentina. A los fines del relato, que busca “[...] entender los mecanismos que subyacen a la construcción de una forma musical nacionalista posromántica en estos países [...]” (p. 18), los casos se conectan por tres elementos de distinta naturaleza que dan variedad al recorrido y reflejan la fortaleza de la hipótesis. Por un lado, el *sistema musical incaico* que, a través de reconstrucciones científicas o recreaciones, sirvió como fundamento de las referencias musicales identitarias. Por otro, el género musical del *yaraví* que, a pesar de la compleja trama de tesis y contratesis acerca de su estructura y origen,

¹ Vera Wolkowicz, *Inca Music Reimagined: Indigenist Discourses in Latina American Art Music, 1910-1930* (Oxford: Oxford University Press, 2022).

² La distinción terminológica se sostiene en variantes políticas al interior de dicho proyecto. Como explica la autora, “[...] el indianismo ha sido interpretado como una suerte de visión idealizada del pasado indígena, el indigenismo se entiende como un movimiento de crítica social, con un énfasis en la cuestión del papel de los indígenas en los Estados nación modernos” (p. 40). Sin embargo, como se afirma, la mayor parte de las creaciones musicales que se discuten en la investigación estarían mejor definidos en la primera línea.



emergió como una referencia constante en la creación musical indigenista. Finalmente, la *producción operística* permite a la autora indagar en las diversas poéticas que asumió este proyecto estético y su recepción.

La investigación indaga en los *discursos* orientados a la construcción de una música nacionalista.³ En la producción de esos discursos, que eran tanto estéticos como científicos, estuvieron involucradas “redes que conectaban a los compositores, críticos e intelectuales, y a sus ideas” (p. 19). Estas redes se materializaron en relaciones personales, correspondencia, conferencias y publicaciones periódicas, que son objetos de análisis. Consecuentemente, las fronteras nacionales que definen los tres casos de estudio se vuelven permeables y desbordan constantemente en el relato, ya que los sujetos se relacionaron con, movían por y actuaban en diversos lugares, participaban de proyectos internacionales, conocían lo que sucedía en los distintos espacios. La

comprensión de estos discursos se ve complementada con el estudio de la *recepción* crítica y social de un corpus de obras musicales y acontecimientos artísticos. De esta forma, las tensiones entre el proyecto estético y sus efectos se vuelven evidentes: las propuestas creativas de una música nacional y continental basada en las reconstrucciones o recreaciones de la música incaica encontraron límites en su aceptación por parte del auditorio —siempre vinculados con las situaciones políticas, culturales y sociales de cada lugar—.

La región es considerada en términos culturales, siguiendo a Beatriz Sarlo y otros autores, como una periferia de Occidente. Desde este punto de vista, los criollos se convirtieron en los sujetos históricos que detentaron el poder de dictar los destinos y proyectos políticos y culturales. Entonces, se produjo lo que Wolkowicz define como un “aparente diálogo” (p. 21) entre criollos blancos y urbanos con sujetos-otros indígenas —así como con afrodescendientes e inmigrantes—. Queda establecido, por ende, que el proyecto estético de estos nacionalismos/americanismos, a la postre fracasado, fue la expresión de grupos socioculturales mayormente alineados a los grupos de poder, “[...] dentro de un claro esquema vertical [...]” (p. 25).

El primer capítulo, “Moldeando una identidad continental. Raza, nación, utopía y arte”, propone un recorrido por algunas definiciones históricas, teóricas y terminológicas que componen el problema. Entre ellos, el contexto de los nacionalismos del largo siglo XIX y el rol de las artes en esos procesos históricos. También, las diversas maneras de establecer fronteras políticas y simbólicas en el continente, a través de las cuales los intelectuales definieron un “nosotros” en oposición a los “otros”, reflejadas en los conflictos terminológicos entre panamericanismo, americanismo, latinoamericanismo, etcétera. Otra expresión de fronteras geográficas que representan tensiones idiosincrásicas y culturales es la de la sierra versus la costa, que sirve a la autora como explicación de las diferencias en los proyectos creativos y en las valoraciones receptivas. El tema racial constituye otro eje de conflicto que da forma al problema de investigación, lo que explica el conflicto entre la visión de la cultura inca como “paraíso

³ La noción de “discurso” que se utiliza en el libro puede entenderse como *pensamiento musical*, en el sentido en que lo define Enrico Fubini en *Estética de la música* (Madrid: Antonio Machado, 2008).

perdido” —es decir, un pasado idealizado pero inofensivo en tiempo presente para las elites— y la denuncia de las condiciones presentes de la población indígena. En otras palabras, atañe a las diferencias entre una estética indianista y una indigenista (pp. 51-61). Como resume la autora:

“Si los compositores intentaban crear un arte nacional mediante el uso de elementos indígenas, señalar el encuentro entre dos culturas diferentes pondría, sin duda, a los indígenas en el lugar de ‘otro exótico’ y a los españoles como el ‘yo similar’. Por lo tanto, para crear una identificación con el pasado indígena, la mejor solución era idealizar y europeizar los relatos indígenas. Al analizar la recepción de las óperas [...] se revela que fueron insuficientes para generar una conciencia nacional y continental sincrética que pudiera englobar tanto la vertiente europea como la indígena en una única identidad latino-, indo- o panamericana” (p. 69).

Otra cuestión fundamental es la dinámica entre el desarrollo de esa conciencia nacional y lo popular, tema que era explorado contemporáneamente por Antonio Gramsci y que la autora trata a partir de una discusión con textos de Florencia Garramuño, Thomas Turino y Dana Gooley. Finalmente, este capítulo introductorio se detiene en dos elementos comunes que sirven de hilván de los casos de estudio. Por un lado, el yaraví como género musical, en el que se expresan y representan las culturas andinas. Por otro, el drama quechua *Ollantay*, que sirvió de base a diversas creaciones entre fines del siglo XIX y principios del XX.

El segundo capítulo —“‘Nosotros somos los incas’. El indigenismo en el discurso musical nacional en Perú”— se detiene en dos figuras principales. Por un lado, Daniel Alomía Robles, compositor de la exitosa zarzuela *El cóndor pasa...* (1913), que, por sus indagaciones, fue considerado el “restaurador de la música incaica”. Su recopilación de música —divulgada a lo largo de todo el continente en conciertos-conferencias— y su colección de instrumentos tuvieron una influencia considerable en los estudios sobre la música precolombina; especialmente en uno de los libros más influyentes sobre el tema: *La musique des Incas et ses survivances* (1925), de Raoul y Marguerite d’Harcourt. Por otro lado, aparece José María Valle Riestra, considerado por la crítica como el “primer compositor nacionalista”, cuya ópera *Ollanta* (1900) sirve a la autora para mostrar los cambios que se produjeron en la recepción entre el estreno en Lima y su reposición en 1927, en el contexto político del régimen de Augusto Leguía.

El capítulo “¿Ser o no ser inca? Construyendo el pasado musical de Ecuador” ilustra la consideración ambivalente respecto del pasado inca en la historia cultural ecuatoriana. Explora un diferendo que resultó más teórico que musical y que se entremezcla con una trama de relaciones personales, institucionales y políticas. Los compositores Pedro Pablo Travesari y Sixto María Durán sostenían en sus escritos la narrativa de la música incaica como una música ecuatoriana, mientras que Segundo Luis Moreno, rechazó la presencia de la música incaica en Ecuador. La polémica, concluye Wolkowicz, se trataba menos de una cuestión de veracidad científica que de “[...] un medio para establecer relaciones de poder y para construir identidad” (p. 154), distinguiéndose de lo peruano en el contexto de los conflictos limítrofes entre los dos países. Estas alternativas tuvieron sus expresiones musicales; sin embargo, la música académica, como explica la autora, no tuvo un desarrollo en aquella época que permita ponderar su recepción.

El capítulo “Argentina y la apropiación del pasado incaico” presenta la influencia del movimiento intelectual americanista argentino, cuya coordenada bibliográfica fundamental resulta el ensayo *Eurindia*, de Ricardo Rojas, pero que se articuló en diversas publicaciones periódicas, especialmente aquellas en las que participó el crítico musical Gastón Talamón —*Música de América, Tárrega, Nosotros* y el diario *La Prensa*— y *La Quena*, de Alberto Williams. En el contexto musical argentino, la música indígena representó una de las vías de expresión nacionalista —referida en ocasiones como “nativista”—, en coexistencia con la vía criollista —vinculada a lo rural, la figura del gaucho y la guitarra

como sinécdoque—. Los géneros representativos de la primera vía ilustran la complejidad del problema. El *triste*, cuya expresión popular se conocía por su arraigo en la provincia de Buenos Aires, era calificado como una variante del *yaraví*. Del mismo modo, fundada en los conocimientos de entonces, la *vidalita* —que posteriormente fue considerada un género criollo— representaba la música incaica. Con marcado exotismo, distintas historias incaicas se llevaron a la escena operística por parte de compositores del medio local: Ferruccio Cattelani, Arturo Berutti, Constantino Gaito y Enrique Mario Casella. Esta misma tónica exotista pero vinculada a cierto interés modernista permitió el gran éxito de la Misión Peruana de Arte Incaico, que se presentó en el Teatro Colón de Buenos Aires y otros teatros en 1923.

El quinto capítulo, “Los incas van a la ópera”, estudia un corpus de obras —estrenadas o proyectadas— para comprender la identificación que se hace en cada una de ellas del sistema musical incaico y sus géneros, y el diálogo —o integración— que se establece entre estos y la música europea. El estudio de la recepción de estas producciones permite a la autora valorar los efectos de estas obras. Las óperas analizadas son *Ollanta*, de José María Valle Riestra, *Illa Cori*, de Daniel Alomía Robles, *Cumandá*, de Pedro Pablo Travesari y Sixto Durán —Wolkowicz propone la hipótesis de que lo que se consideró dos obras distintas constituye en realidad una misma creación musical realizada sobre libreto del primero—, *Ollantai*, de Constantino Gaito, y *Corimayo*, de Enrique Mario Casella.

El epílogo, “La música académica y los incas: pasado y presente”, sintetiza los principales hallazgos. Luego del recorrido por el “fracaso” (p. 238) del proyecto estético de los compositores e intelectuales que son los sujetos principales a través de los cuales se cuenta esta historia, la hipótesis muestra su otra cara: la de los efectos no esperados del programa estético. Si bien los términos en los que aquella música fue creada no lograron imponerse como modelo de identificación nacional y continental en estos países, quedó abierta la vía de una creación musical que presta sus oídos al pasado y el presente americano, a sus sujetos originarios y su sensibilidad sonora. Entonces, estos antecedentes creativos se conectan con otros posteriores como la obra de Alberto Ginastera en el campo de la música de tradición escrita y la de Yma Súmac y Atahualpa Yupanqui en la música folclórica —ambos artistas con una fuerte y construida identidad quechua—. De esta manera, la historia que Wolkowicz narra se vuelve la prótasis de una historia musical más amplia que contiene este proyecto creador como un antecedente ineludible para comprender la realidad sonora americana posterior.

Referencias bibliográficas

Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Madrid: Antonio Machado, 2008.

Wolkowicz, Vera. *Inca Music Reimagined: Indigenist Discourses in Latina American Art Music, 1910-1930*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

José Ignacio Weber. Doctor de la Universidad de Buenos Aires con mención en Historia y Teoría de las Artes y licenciado en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Epistemología y Metodología de la Investigación en Artes, del Departamento de Artes de la misma casa de estudios. Se desempeña como docente

investigador del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (FFyL, UBA). Dicta cursos de posgrado en la Pontificia Universidad Católica Argentina y la Universidad Nacional de las Artes. Fue becario doctoral y postdoctoral del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina. Integra e integró proyectos de investigación acreditados por la Facultad de Filosofía y Letras, la Universidad de Buenos Aires, la Agencia de Promoción de Investigaciones Científicas y Técnicas y el Fondo Nacional de las Artes. Autor de artículos, capítulos de libros y reseñas en revistas especializadas, ha presentado trabajos en congresos y participado como editor invitado y en comités organizadores de reuniones periódicas.

Fecha de recepción: 16 de junio de 2026

Fecha de aceptación: 13 de julio de 2026