

Incaísmo y costumbrismo en la escena lírica peruana del siglo XX: los casos de Mariano Béjar y Benigno Ballón Farfán

Incaism and habit in the Peruvian lyrical scene of the 20th century:
the cases of Mariano Béjar and Benigno Ballón

Zoila Vega 

Universidad Nacional San Agustín de Arequipa, Departamento Académico de Artes, Arequipa, Perú
zvega@unsa.edu.pe

SCIENTIFIC ARTICLE

Section Editor: Fernando Chaib

Layout Editor: Elisabeth Rolim

License: "CC by 4.0"

Submitted date: 27 may 2023

Final approval date: 31 jul 2023

Publication date: 16 aug 2023

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.46322>

RESUMEN: En las primeras décadas del siglo XX, una fuerte tendencia nacionalista se hizo evidente en la escena lírica peruana al estrenarse obras con temáticas incaístas y costumbristas que apelaban tanto a lenguajes familiares para las audiencias como a nuevos símbolos sonoros. Este trabajo aborda las contribuciones de Mariano Béjar Pacheco (Puno 1893- Lima 1969) que estrenó sus obras en Lima en la década de 1920 y Benigno Ballón Farfán (Arequipa, 1898-1957) que desarrolló su carrera compositiva íntegramente en provincia a partir de la misma década. El primero apostó por una visión romantizada del imperio incaico desde la perspectiva historicista para exhibir la gran diversidad de la música andina de su presente, mientras que el segundo basó su escritura musical en los cantos costumbristas de campesinos y artesanos que convergían en las calles de una ciudad provincial que se vinculaba aceleradamente con la modernidad.

PALABRAS CLAVE: Música escénica peruana; Nacionalismo musical peruano; Costumbrismo; Incaísmo; Mariano Béjar; Benigno Ballón.

ABSTRACT: In the first decades of the 20th century, a strong nationalist tendency became evident in the Peruvian lyrical scene. Works with Inca and costumbrista themes that were released, appealed both to languages familiar to audiences and to new sound symbols. This work addresses the contributions of Mariano Béjar Pacheco (Puno, 1893- Lima 1969) who premiered his works in Lima in the 1920s and Benigno Ballón Farfán (Arequipa, 1898-1957) who developed his compositional career entirely in the province from the same decade. The first opted for a romanticized vision of the Inca empire from the historicist perspective to exhibit the great diversity of Andean music of his present, while the second based his musical writing on the traditional songs of peasants and artisans who converged on the streets of a provincial city that was rapidly linked to modernity.

KEYWORDS: Peruvian scenic music; Peruvian musical nationalism; costumbrismo; Incaism; Mariano Béjar; Benigno Ballón.



1. Introducción

En la segunda mitad del siglo XIX, el teatro lírico peruano recogió las influencias de distintas corrientes como la ópera italiana, la zarzuela española y la opereta francesa (Balta Campbell 2001, 95-117). Ya en el último tercio del siglo, el género chico y revisteril llegó a Lima y en adelante se inició una convivencia no exenta de conflictos y de discusiones sobre nivel, calidad y necesidad de estas expresiones escénicas. Esta diversidad de espectáculos no solamente ocurrió en la capital sino en las ciudades de provincia como Arequipa, Cusco, Trujillo e Iquitos.

Pero mientras estos géneros calaban hondo en el gusto del público, se inició en paralelo un movimiento creativo que intentaba construir un teatro lírico nacional y las formas escénicas empleadas por los autores peruanos incluyeron el drama histórico, la alegoría y la caricatura. En el caso del primero, en su estudio sobre este género en particular en el teatro peruano entre 1824 y 1913, David Rengifo señala que se dieron periodos de auge del drama histórico en la época de la independencia (1821-1825) debido a la exaltación patriótica que vivían los nuevos ciudadanos y también en los meses inmediatamente posteriores a la declaración de la Guerra del Pacífico (1879) entre Perú, Bolivia y Chile. Pero cuando se produjo la ocupación de Lima por parte del ejército chileno y hasta la finalización de conflicto, las obras teatrales patrióticas o históricas desaparecen por completo de la cartelera limeña, mientras que en ciudades como Cusco o Arequipa se estrenan con notable éxito otras semejantes que hacen referencia al orgullo nacional y al amor patrio (Rengifo 2018, 195-211).

En el siglo siguiente, bajo el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), especialmente al celebrarse el primer centenario de la independencia del Perú, se produce un movimiento nacionalista muy intenso en las artes peruanas que buscó hundir sus raíces en los lenguajes, tradiciones y productos culturales vistos como 'propios' y que muchas veces no eran considerados como tales por todos los sectores del país, dada la gran fragmentación identitaria de la nación. Tomás Turino se ha referido ya a que en Perú las identidades regionales son bastante pronunciadas y se expresan especialmente en los estilos musicales que pueden variar significativamente de un lugar a otro en un espacio geográfico pequeño (Turino 2003, 194). Esto da a lugar una inmensa riqueza sonora pero también a una categorización inevitable donde estilos y lenguajes periféricos pierden representación o preponderancia según sus relaciones de poder con el centro político al que se adscriben.

No siempre esta diversidad fue atendida y mucho menos entendida por las élites ciudadanas de la capital, Lima, que tendían a uniformizarlas en modelos estáticos y estereotipados. Por lo tanto, el nacionalismo musical peruano, especialmente el que se expresa en la escena lírica, no es unívoco ni monocromático y encuentra multitud de estéticas y lenguajes para expresarse, dependiendo del lugar y la ocasión en que se produzcan. Así mismo algunas de estas corrientes se manifiestan en escenarios provinciales e incluso en espacios marginales o secundarios con relativo éxito. Por lo tanto, para el caso peruano, es más factible y preciso hablar de nacionalismos musicales en plural antes que en singular, donde cada corriente encarna no solo una estética distinta, sino una concepción identitaria diferenciada claramente de las demás.

Estas nuevas tendencias escénicas se benefician de los avances que ofrecen recientes descubrimientos arqueológicos, reinterpretaciones históricas y contribuciones literarias de orientación modernista para la producción de obras escénicas líricas con temática nacional y producción local, portadoras de discursos

identitarios, teóricos y culturales acordes a determinadas realidades nacionales que buscan equidad y oportunidad en el complejo escenario nacional de la época.

No existe suficiente bibliografía especializada en el tema en parte por la carencia de fuentes musicales y textuales vinculadas con el teatro lírico y en parte porque no existen en el Perú centros documentales especializados en la vida musical escénica nacional. La mayoría de las fuentes que se conservan se hallan en colecciones como la de la Biblioteca Nacional del Perú y el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú y se trata en su gran mayoría de fondos personales de autores, compositores o personal ligado a la producción teatral, mientras que otros acervos se hallan bajo la custodia de familiares directos o coleccionistas especializados en el tema, lo que vuelve más vulnerable la situación de estas colecciones y archivos. Muchas otras fuentes se han perdido, especialmente aquellas que no fueron consideradas como pertenecientes a 'auténticas' expresiones nacionales por provenir de otras vertientes como la zarzuela española o por poseer un carácter demasiado efímero por su temática localista o de oportunidad como la revista de variedades o la zarzuela costumbrista nacional.

Este trabajo tiene como objetivo principal mostrar la diversidad de la propuesta lírica nacionalista en el Perú en el primer tercio del siglo XX, a través del estudio de obras estrenadas en ciudades con actividad escénica importante en el periodo mencionado que obedecen a dinámicas muy diferentes de producción, consumo y permanencia del repertorio en la memoria colectiva. Así mismo busca poner en diálogo procesos productivos que no se han estudiado hasta la actualidad a través de fuentes musicales disponibles, aunque no muy abundantes, sobre el teatro lírico peruano.

2. Los temas en la lírica peruana en la segunda mitad del siglo XIX

Ya en el siglo XIX, se inició la producción de obras locales de pequeño y mediano formato en la escena lírica capitalina con una serie de temas recurrentes, además de los provenientes de la cultura universal. De esta última tendencia es ejemplo la zarzuela *Rafael Sanzio* de Juan Cossío con música de Carlos Enrique Pasta estrenada el 11 de abril de 1877 que retrata los inicios de la carrera del célebre pintor renacentista (Cossío, 1867b). Pero también aparecen las obras con ambientaciones locales cuyos materiales podían dividirse, de acuerdo con sus temáticas y tratamientos, en costumbristas, incaístas e indigenistas.

El costumbrismo surge en España a principios del siglo XIX como consecuencia del Romanticismo y alcanzó un gran desarrollo a mediados de esa centuria como reacción peninsular a las transformaciones aceleradas impulsadas por la tecnología del vapor y la Revolución Industrial y representaba la preocupación por preservar costumbres, a menudo consideradas pintorescas, que se sentían amenazadas por las veloces transformaciones de este siglo en el continente europeo (Castro 2008, 76-77). En el Perú ocurría un fenómeno muy similar que involucraba a la identidad 'criolla', término que, de acuerdo con Luis Gómez Acuña, ha tenido diversas acepciones desde la época colonial hasta el presente pero que en el siglo XIX se entendió como sinónimo de "lo nacional"¹ y por tanto dio lugar a un tópico literario costumbrista (Gómez Acuña 2007, 117). Este 'costumbrismo criollo', aparece como una reacción contra la acelerada modernización de una ciudad —Lima— que en apenas tres décadas asistió a profundos cambios como la

¹ Según Gómez, este fenómeno de relación de lo criollo —entendido como la cultura de los españoles americanos, élites que promovieron el movimiento independentista y heredaron el poder político y económico al cesar el dominio español en el continente— con lo nacional se dio en varios países americanos en los años inmediatamente posteriores a la independencia (Gómez Acuña 2007, 116).

instalación de nuevos modos de vida inspirados en el modelo francés y británico y con una gran preponderancia de la ópera italiana y la zarzuela española en lo sonoro. Las miradas nostálgicas a un pasado idealizado o la crítica a formas de vida consideradas anticuadas aparecieron en las obras de teatro de autores como Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura y narrativas como las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma. Las obras líricas peruanas adscritas a esta concepción aparecieron tardíamente a finales del siglo con obras que retrataban la vida cotidiana de la capital como la zarzuela *Una corrida de gala* (1886) de Abelardo Gamarra y Fabio Francisco Brenner; la revista *Lima* (1891) de Teodosio Ortiz de Zevallos; *La esquina de Mercaderes* (1891) de los hermanos Carlos Germán y Emilio Amézaga; las obras de Manuel Moncloa y Covarrubias, demasiado numerosas para nombrarlas todas; *Las tapadas* (1916) de José Carlos Mariátegui, Julio Bauduin y Reynaldo La Rosa, entre muchas más. Estas zarzuelas muestran una mayor tendencia a la comedia y a la sátira política e incluyen géneros musicales relacionados con la costa peruana, algunos de raigambre afro hispana o las canciones de fuerte influencia ibérica como la romanza y posteriormente el cuplé. Pero el costumbrismo fuera de la capital dio también frutos y aunque no existe mucha literatura de estudio al respecto, es posible afirmar que en algunas ciudades provinciales se trazaron propuestas costumbristas no necesariamente afiliadas a la identidad criolla, sino autodenominadas mestizas. Ese fue el caso de la ciudad sureña de Arequipa, cuyas élites se enfrentaron a sus pares limeñas por el control de la región sur del país en los años inmediatos a la consumación de la Independencia y por lo tanto se autodefinieron de maneras muy diferentes a sus adversarias. De acuerdo con el historiador Eusebio Quiroz, la identidad arequipeña se definió siempre como mestiza y se expresa a través de rasgos específicos, como su arquitectura, su conciencia histórica y su música (Quiroz 2011, 65). Su autopercepción identitaria se hallaba, pues, a ‘medio camino’ entre el criollismo de Lima y la fuerte carga indigenista de la más andina Cusco, ciudades entre las que Arequipa se instaló como mediadora y socia comercial de importancia.

Además, asoman en el teatro musical peruano desde muy temprano las temáticas historicistas, especialmente aquellas orientadas a recordar un pasado glorioso que vincule a la joven nación —entendida como un proyecto criollo— con un territorio vasto y a veces ajeno poblado en su mayoría por pueblos originarios no siempre considerados como iguales. Una de estas temáticas se gira hacia el romantizado pasado precolombino, especialmente el imperio incaico, prestigioso y legendario estado que llegó a gobernar una buena porción de los Andes antes de la llegada de los españoles. Este tópico historicista en particular recibe diversas denominaciones en estudios literarios, pictóricos y musicales del continente. Autores como Alejandro Madrid y Vera Wolkowicz lo han llamado indianismo. Para Madrid, se llama así a una tradición musical latinoamericana surgida en el siglo XIX que se caracteriza por el uso de “temáticas indígenas —desde leyendas tradicionales hasta personajes ficticios— arropadas en un lenguaje musical de extracción netamente europea en el cual, en las pocas ocasiones que se utilizaban, los elementos musicales indígenas o locales permanecían como toques de color meramente superficiales” (Madrid 2008, 145). Vera Wolkowicz complementa esta definición precisando que el indianismo es “una visión romantizada del pasado indígena” y se trata sobre todo de obras escénicas ambientadas en un pasado legendario anterior a la llegada de los españoles (Wolkowicz 2022, 23). Ambas definiciones son

apropiadas para el fenómeno que deseo estudiar aquí, pero creo que, para el caso peruano, considero que el término ‘incaísmo’ sería más apropiado, aunque ha tenido otras significaciones en otras latitudes².

Ya en pleno siglo XX y en el plano político, la palabra incaísmo se utilizó en Perú en los discursos analíticos sobre la pretendida leyenda mesiánica incaica de una “salvación” del país a través de un inca más simbólico que histórico. Para César Coca, el término “fue un registro particular, asociado más bien a las esferas intelectuales limeñas que veían como un ‘motivo de inspiración literaria’ la existencia de un restaurador inca. Debido a esto, su escritura se caracterizó por sus claras connotaciones y alegorías al Tahuantinsuyo” (Vargas 2021, 278). Por otro lado, Diego Paitán Leonardo ha usado el término para referirse a la obra escultórica de Benjamín Mendizábal en el primer tercio del siglo XX, especialmente a las esculturas que decoran el monumento a Manco Cápac instalado en la plaza del mismo nombre del distrito de La Victoria en la ciudad de Lima. Al emplearlo, se refiere a la temática abordada en sus obras, de orientación historicista (Paitán 2020). A este rubro pertenecen también numerosas obras dramático-líricas producidas por el teatro cusqueño en las décadas de 1910 y 1920 que recibieron el nombre de teatro quechua y se ambientaban invariablemente en la época imperial incaica.

En lo que se refiere a música escénica, el presente trabajo emplea el término incaísta para referirse a obras líricas ambientadas en un periodo histórico anterior a la llegada de los españoles —especialmente porque fue el Imperio Incaico y no otras sociedades precolombinas, el que fue empleado para construir un tópico historicista en la música escénica peruana desde mediados del siglo XIX—, pero se decanta por las definiciones de Madrid y Wolkowicz para referirse a tratamientos fuertemente romantizados del tema en los que se emplean algunas citas de música andina para ambientar estas visiones. Las referencias sonoras más socorridas fueron las provenientes del Cusco, que conservaba para entonces su prestigio como antigua capital imperial y por lo tanto se constituye en un centro geográfico alternativo que inspira contenidos muy diferentes a los de la criolla Lima. Esta vertiente contó con antecedentes como la ópera *Atahualpa* con música de Carlos Enrique Pasta y libreto de Antonio Ghislanzoni (Pasta 1891), estrenada en Lima en enero de 1877 (Moncloa y Covarrubias 2016, 117) y la obertura de *La conquista del Perú o Cora la Virgen del sol* con libreto de Juan Fuentes y música de Carlos Juan Eklund de la cual en 1864 solo se estrenó la obertura, hoy perdida (Basadre, 1983, V: 501). En el siglo XX hubo ejemplos más consistentes como *El último Inca* con libreto de Ángel Origgi Gali y música de Reynaldo La Rosa, estrenada en Lima en 1918 (Prieto 1953, 312), aunque el ejemplo más exitoso fue la ópera *Ollanta* de José María Valle Riestra, estrenada con poca repercusión en 1900 y con mucha mayor fortuna en 1920 (Rengifo 2018, 250), cuando obtuvo no solo el favor del público sino una subvención estatal importante para su escenificación. Todas estas obras tienen en común narrar historias ambientadas en el mundo prehispánico o en el periodo de la conquista y basarse sobre todo en el choque de dos culturas, pero la referencia hacia pasados gloriosos —desconectados de un abrumador presente— buscaba construir en el imaginario colectivo una nación con

² Para el caso argentino, por ejemplo, Jesús Díaz Caballero ha usado esta palabra para referirse a una temprana corriente literaria en ese país, surgida en el primer período independentista como “una ficción orientadora provisional de la legitimación política y simbólica de una nación criolla”. En verdad, en países vinculados a los Andes —especialmente Perú, Ecuador, Bolivia y Argentina— el apelar a un glorioso pasado incaico para construir identidades alternativas a la hispana se volvió parte de la propaganda patriota y constituyó un primer momento en la diferenciación cultural de América con respecto a la Metrópolis durante las guerras de independencia entre 1810 y 1825 (Díaz-Caballero 2005)

cimientos firmes. Paradójicamente, el incaísmo se preocupó de los indios del pasado, mas no de los indios del presente.

Finalmente, el indigenismo, definido por Wolkowicz como “un movimiento de crítica social con un énfasis en la cuestión del rol del indio en las naciones-estados modernas” (Wolkowicz 2022, 23) tuvo en Perú un impacto muy importante. Mirko Lauer ha diferenciado dos tipos diferentes de indigenismo en el Perú: el llamado indigenismo sociopolítico en el cual la acepción de indígena es una “metonimia de campesino” y el indigenismo cultural que emplea al indígena como “metonimia de lo autóctono”, es decir como constructor de una conciencia de lo peruano (Lauer 1997, 13). Se diferencia del incaísmo en que en su aplicación en el teatro musical no sitúa tramas en escenarios históricos, romantizados o idealizados, sino que aborda temas de denuncia sobre la situación del indígena en la sociedad o desarrolla a través de estrategias de distanciamiento narrativo problemáticas modernas o vigentes referidas al indio. Esta corriente tuvo tempranos ejemplos en la zarzuela *¡Pobre indio!* también con libreto de Juan Cossío y Juan Vicente Camacho y música de Carlos Enrique Pasta (Cossío y Camacho 1868) estrenada en marzo de 1868 en Lima entre otras, pero fue en 1913 en que se estrenó el ejemplo más famoso de esta perspectiva: la zarzuela *El Cóndor pasa...*, con música de Daniel Alomía Robles y libreto de Julio Baudoin (Raygada 1956, 28). El indigenismo lírico fue mucho más escaso que el incaísmo, pero a semejanza de este último empleó géneros, melodías y elementos sonoros que “citan” músicas indígenas. Como lo señala Wolkowicz, “los compositores no estaban interesados en producir versiones informadas y precisas de la música del pasado sino adoptar cualquier método que sonara nativo o autóctono, para crear un arte que fuera ‘nacional’ en sonido pero ‘universal’ en espíritu” (Wolkowicz 2022, 36) y por ello los géneros musicales empleados en obras incaístas e indigenistas suenan muy semejantes entre sí, con el uso de canciones como el yaraví y danzas como el huayno y la cashua, todas de raigambre andina. Estos fragmentos expresan un denominador común: la escala pentátona como símbolo de lo andino tanto del pasado como del presente.

Así, mientras el incaísmo se perfilaba como construcción propagandística de una nación que recuperaba un ‘pasado glorioso común’ reconstruido gracias al poder de las artes, el indigenismo se convertía en un vehículo de reivindicación social del sujeto andino y estaba más dotado de agencia política que su pariente incaísta, pero se escuchaba muy semejante en lo musical.

Ahora bien, tampoco los indigenismos o incaísmos fueron unívocos o uniformes en todo el país. De hecho, se dieron movimientos locales hasta cierto punto contradictorios entre sí. Mientras la ciudad del Cusco fue el epicentro de un movimiento de recuperación de lo autóctono, que inicia a finales del siglo XIX —en parte debido a su situación como antigua capital del Inca—, y que se expresa en el teatro y la música nacionalista de corte indigenista con las obras de los primeros recopiladores e investigadores como Calixto Pacheco, José Castro y Leandro Alviña—, otras ciudades como Puno, en la zona fronteriza con Bolivia, iniciaron movimientos artísticos que buscaron defender una identidad local distinta de la cusqueña. Precisamente en el caso de Puno, los descubrimientos de la civilización Tiahuanaco en los alrededores del lago Titicaca, contiguo a la ciudad y en los cercanos territorios bolivianos, despertó entre los habitantes del Altiplano la conciencia de un legado más antiguo e igual de monumental que el incaico, lo que llevó a la recopilación y empleo de músicas no cusqueñas pero consideradas igualmente valiosas para propuestas escénicas menos convencionales y mejor documentadas.

Precisamente estas construcciones paralelas, periféricas y a veces invisibilizadas por las tendencias oficiales son el centro de interés de este trabajo. En el caso de los incaísmos historicistas vinculados a mostrar un

pasado más realista empleando para ello expresiones sonoras del presente, pero a la vez incidiendo en su diversidad, se ofrece un estudio del drama musical *El Pueblo del Sol*, con libreto de Augusto Aguirre y música de Mariano Béjar Pacheco estrenada en Lima en 1928, en el marco de la política pro-indigenista del gobierno de Augusto B. Leguía. Por otro lado, para ilustrar el movimiento costumbrista en la lírica que se desarrollaba fuera de la capital y sus vinculaciones con identidades locales autodenominadas mestizas, se aborda un grupo de obras cortas del compositor Benigno Ballón Farfán estrenadas en Arequipa en la década de 1930.

3. El Pueblo del sol de Augusto Aguirre y Mariano Béjar Pacheco

3.1. Augusto Aguirre Morales y su novela histórica

Augusto Aguirre Morales nació en Arequipa el 24 de abril de 1888 y falleció en Lima el 2 de junio de 1957. Detentó diversos puestos educativos y administrativos en su ciudad natal y en Cusco antes de asentarse en Lima probablemente alrededor de 1924, donde fue amigo del escritor Abraham Valdelomar y miembro del grupo literario Colónida. En ese grupo entró en contacto con una visión actualizada del incaísmo que quería superar la versión romantizada, compasiva y extremadamente tergiversada que se tenía entonces del pasado incaico. La mayoría de los temas asociados a esta corriente presentaban al pueblo indio como un pueblo triste, sometido, que lloraba permanentemente la derrota ocurrida en 1532 a manos de los conquistadores españoles.

El cambio en la visión del pasado precolombino ocurría por entonces gracias a los descubrimientos arqueológicos de la época que incluyen las excavaciones de Friedrich Max Uhle³, el descubrimiento de las ruinas de Macchu Picchu por el norteamericano Hiram Bingham en 1911 y los trabajos del arqueólogo peruano Julio César Tello⁴. A esto se sumaron las reediciones de obras de cronistas clásicos y el descubrimiento de nuevos relatos de este género, lo que motivó a Aguirre para escribir una novela, *El Pueblo del Sol*, cuya primera parte apareció en 1924 y ya completa con primera y segunda parte en 1927 (Aguirre 1924).

En esta obra se observa un intento cuidadoso de romper con los clichés asociados al tema incásico en la literatura épica y dramática peruanas del siglo anterior. Especialmente exitoso había resultado el tópico introducido por el escritor francés Jean François Marmontel en su novela *Les Incas ou la destruction de l'Empire du Perou* (Marmontel 1777) donde se narran los amores de un soldado español con una sacerdotisa incaica, Cora, en medio de los convulsionados tiempos de la conquista española. El tema sirvió de punto de partida para diversas obras líricas como la ópera *Atahualpa* (1877) de Carlo Enrico Pasta, *La conquista del Perú o La Cora, virgen del sol* (1861) de Juan Fuentes y Carlos Juan Eklund o el drama *Hima Súmac* (1884) de Clorinda Matto. El tema del encuentro cultural tuvo, además del tema de Cora, otros ejemplos, como la zarzuela *El último inca* (1918) de Reynaldo La Rosa, ambientada en la época de los incas de Vilcabamba que ofrece la historia de amor interracial, pero con los roles invertidos: aquí es una joven

³ Arqueólogo alemán que realizó varias expediciones en Perú entre 1896 y 1912 y que mostró la diversidad cultural del Perú preincaico al construir la primera cronología de culturas y sitios arqueológicos de tiempos anteriores al incanato

⁴Tello inició sus excavaciones en 1913 y puso en el centro de la atención pública civilizaciones aún más antiguas como Chavín y Paracas que extendieron y diversificaron notablemente el conocimiento sobre el antiguo Perú.

mujer española la que se enamora del inca. El tema de la conquista también aparece en *La mancha de sangre o la conquista del Perú o la muerte de Atahualpa* (1919) de Reynaldo la Rosa (Pinilla 1980, 523). Otros dramas historicistas, como *Illa Cori*, la ópera inconclusa de Daniel Alomía Robles cuya versión para canto y piano terminó en 1911, mostraban ya la ausencia del protagonista español y el enfoque directo en un mundo andino que podía resolver sus propios conflictos y pasiones sin necesidad de retratar la tragedia del choque cultural con el invasor. En esta línea también deben mencionarse dos obras basadas en un melodrama del poeta boliviano José S. Berríos: *La derrota de Huáscar* (1919), divertimento breve de Reynaldo la Rosa (Prieto 1953, 314) y *La derrota de Huáscar* (1921) (Pinilla 1980, 523) opereta de Pedro S. Cordero que abordan la guerra civil entre los hermanos Huáscar y Atahualpa antes de la llegada de los españoles.

Por lo tanto, *El Pueblo del Sol* es una novela que intenta desechar varios estereotipos referidos a la temática incaica puesto que supone un abordaje más allá de la tragedia de la conquista o de la anécdota sentimental y se enfoca en profundizar los conflictos y dinámicas de una sociedad conquistadora en contraposición con los pueblos subordinados a ellas. Challku, rey de las chinchas, exiliado tras una rebelión, vuelve para vengarse del inca Huayna Cápac que le ha quitado tierras, súbditos e incluso a su prometida, Amancay, llevándola al Cusco como su favorita. Challku traza junto con sus leales un plan sinuoso para derrocar al inca, adueñarse de su imperio y recuperar su amor perdido. Finge sometimiento al emperador, se hace conducir a Cusco donde recibe distinciones y se ofrece para luchar en las guerras contra los chumpihuillcas que se han sublevado contra su poderoso amo. En el transcurso de su aventura, se reencuentra con Amancay a la par que conoce y seduce a la ñusta Illa Cori y con ayuda de ambas mujeres inicia una serie de intrigas para sublevar a la población sierva de la ciudad imperial mientras gana el favor de Huayna Cápac al luchar fieramente a su favor y ganar la victoria frente a los chumpihuillcas. Sus esfuerzos terminan en fracaso cuando la sublevación de los siervos es aplastada por los nobles quechuas. Las dos mujeres que lo ayudaban acaban muertas y todos sus partidarios ejecutados y exiliados. El mismo Challku expira a causa de sus heridas antes de ser ajusticiado.

El autor hace gala de un profundo conocimiento de la historia y costumbres del imperio incaico, así como una reconstrucción casi obsesiva de ceremonias y ritos. Debido al enorme éxito que tuvo la novela, Aguirre la adaptó y estrenó como obra dramática en el teatro Forero (hoy Teatro Municipal de Lima) el 29 de julio de 1928 y posteriormente Mariano Béjar escribió la música para su estreno como drama musical en el entonces Teatro Municipal de Lima (hoy Teatro Segura) el 22 de diciembre del mismo año (Prieto 1953, 317).

3.2. Mariano Béjar Pacheco: Apuntes biográficos

Mariano Béjar Pacheco nació en Ñuñoa, provincia de Melgar, en Puno el 25 de marzo de 1893 y falleció en Lima el 6 de agosto de 1969. Desde muy joven se interesó en la música tradicional y en la investigación por los instrumentos musicales del pasado andino. Entre 1923 y 1926 residió en Arequipa, ciudad donde fue uno de los fundadores del Ateneo de la Juventud, donde el 4 de diciembre de 1925 dio una conferencia sobre la música indígena peruana cuyas ideas se discuten más adelante. Allí realizó una labor intensa de enseñanza y de investigación al publicar artículos de análisis e historia musical. También inició su trabajo como compositor y llegó a presentar obras suyas en un concierto realizado en el teatro Olimpo de la ciudad donde incluyó obras como la *Danza de la Honda*, *Serenata* o *La cosecha* (Vera 2019, 40). En 1927 se hallaba ya radicado en Lima donde participó activamente en el grupo *Cusco*, que aglutinaba a intelectuales

y artistas alrededor de las corrientes indigenistas que se manifestaban por entonces en la pintura, la música, el teatro y la narrativa.

Mariano Béjar fue también un dedicado recolector de materiales musicales provenientes de la tradición oral de diversas regiones del país, especialmente del sur del Perú, labor que le permitió conocer de primera mano la diversidad de lenguajes, recursos, instrumentos y estrategias de la música tradicional de la época. Esta experiencia lo hizo concebir ideas originales dentro del debate sobre la música nacional que se daba en el Perú en aquellos años. Por aquel entonces el paradigma de la música incaica estaba en pleno apogeo. En 1925 se publicó el libro de los esposos Raoul y Margherite D'Harcourt quienes instituyeron el modo pentafónico B como la escala indígena andina más difundida entre Ecuador, Perú y Bolivia. Además, apoyados en el trabajo recopilatorio de músicos como Daniel Alomía Robles y José Castro afirmaban que dicha escala era una especie de "marca de origen" de la música del antiguo imperio. Todas aquellas danzas y canciones que la empleasen podían ser consideradas como auténticamente incaicas, sin rastros de ningún mestizaje y por lo tanto "puras" (véase figura 1).

Figura 1 – Escala pentafónica, Modo B menor, según Raoul y Margherite D'Harcourt (D'Harcourt 1990, 141-146)



Debido al intervalo de tercera menor entre el primer y segundo grado de esta escala que le confería una reminiscencia a modo menor, era común asociar las canciones y danzas escritas en este modo pentafónico con un afecto triste, de angustia, llanto y dolor, que en la música occidental se expresan, precisamente, en modo menor. Esta característica dio pie a muchos teóricos y musicólogos a especular largamente sobre el carácter melancólico de la música andina hasta convertirla en un verdadero estereotipo.

En diciembre de 1925, Béjar Pacheco ofreció una conferencia en el Ateneo de la ciudad de Arequipa donde proponía la teoría que la música podía convertirse en una herramienta de investigación histórica: "En esta música se puede investigar la historia de la misma manera que en los ceramios, huacos y ruinas arquitectónicas. Su diversidad puede ayudar a describir las diferentes regiones del país y los grados de desarrollo que conocieron los antiguos peruanos". Desde un criterio claramente evolucionista, Béjar interpretaba la gran diversidad musical de los pueblos andinos como correspondientes a diversos estadios de civilización y complejidad social. Otra idea rescatable de esta disertación es que el especulaba que la civilización quechua del Cusco había tenido sus orígenes en la cultura Tiahuanaco, la cual se había desarrollado en los alrededores del lago Titicaca y por tanto cerca del actual departamento de Puno y de

los territorios lacustres bolivianos, pero que no encontraba gran diferencia entre las expresiones musicales de la zona del Cusco y de la región puneña a pesar de la diferencia de idiomas, ya que en la primera se habla quechua y en la segunda prevalece el aymara. Al otorgar a Tiahuanaco el estatus de civilización matriz, Béjar desafiaba el rol de la ciudad del Cusco como centro de poder de la cultura prehispánica y reconocía una diversidad cultural que ya Max Uhle había propuesto desde la arqueología gracias a sus cronologías de culturas andinas (Béjar Pacheco 1925,2-3).

Tres años más tarde, en marzo de 1929, Mariano Béjar publicó una reducción para piano y violines de la "Escena de la libación" del acto segundo de *El Pueblo del Sol*, tres meses después de su estreno, junto con una nota explicativa sobre sus estrategias compositivas en la revista *La Sierra* (Béjar Pacheco 1929). Aquí Béjar hace una notable aclaración sobre sus materiales de trabajo para esta obra: "la música indígena peruana no siempre está concebida en el modo menor, ni siempre inspira sentimientos aflictivos de dolor y de quejumbre", pero además explica que para cada circunstancia se hace necesario un tipo especial de música. Béjar apela para ello a una clasificación de motivos a los que asigna significados como heroicos, litúrgicos, etc., y por tanto su obra pretende ser un fresco que sirva de muestrario a la enorme diversidad sonora de la música andina que él seguía viendo como testimonio de un pasado glorioso. La "tristeza secular" de la música incaica era para él un mito porque decía que era necesario recordar que "los incas fueron conquistadores y que, llorando, no se conquistan pueblos" (Béjar Pacheco 1929, 33)⁵. Las escenas del melodrama intentan demostrar las diversas procedencias de música andina de la primera mitad del

⁵ En su amplio análisis sobre los discursos musicológicos alrededor de la música andina, Julio Mendivil ha clasificado estos en varias fases de las cuales las cuatro primeras pueden servirnos para comprender mejor el discurso de Béjar Pacheco. La primera, que Mendivil denomina 'Patrones de descubrimiento', corresponde a los primeros investigadores que se enfocaron en la escala pentátona empleada con la música andina a la que denominaron "incaica". Fue Leandro Alviña el primero en ligar la escala con un pasado grandilocuente que sobrevivía en el presente y ese mismo derrotero lo siguieron investigadores como Daniel Robles y los esposos D'Harcourt (Mendivil 2018, 82-87). La segunda llamada 'Noticias del imperio' da cuenta de la visión trágica que la musicología temprana construyó alrededor de la música incaica, como remanente de un mundo perdido, lloroso y derrotado, un organismo en decadencia que había sucumbido a la superioridad musical del conquistador hispano y por tanto los ejemplos que podían escucharse en el Perú del siglo XX eran parte de una memoria viva destinada a desaparecer. A esta categoría se adscriben los trabajos y conferencias de Alviña, los D'Harcourt el español Alberto Villalba, el ecuatoriano Sixto Durán entre otros (Mendivil 2018, 95-121). En la tercera, 'El largo y sinuoso camino', investigadores como Carlos Vega y Segundo Luis Moreno se embarcaron en un diseño evolucionista para explicar la procedencia asiática de la escala pentátona y por lo tanto la dependencia de la cultura andina de raíces orientales. El evolucionismo y el difusionismo que tiñen estas perspectivas pusieron en duda la originalidad de la música incaica (Mendivil 2018, 137-175). Finalmente, en la cuarta, que el autor denomina agudamente como 'El Imperio contrataca', explica que los musicólogos de la generación siguiente reaccionaron tanto contra la visión derrotista como contra la versión que negaba autenticidad a la música hecha en los Andes y proclamaba una música viril, fuerte, dominante y con muchos años por delante que además se anunciaba equiparable a la música occidental (Mendivil 2018, 180). En esta postura encontramos sobre todo los trabajos de Esteban Cáceres, que trabajó en la época del Oncenio de Leguía (1919-1930) y de Policarpo Caballero en la década siguiente. Los discursos de Béjar reconocen la existencia de una 'música incaica', por lo cual se adscribe a la corriente fundada por Alviña; contradice la concepción trágica al rechazar que esta música sea únicamente triste o el símbolo de un imperio derrotado; emplea algunos conceptos evolucionistas y difusionistas al relacionar la música del Cusco con la de los Tiahuanaco y plantearse preguntas sobre sus semejanzas como prueba de un nexo antiguo entre ellas y sigue la idea de una música viva, no decadente y poseedora de una enorme riqueza que va más allá de la pentafonía.

siglo. Así como Aguirre Morales hizo gala de sus conocimientos sobre contextos históricos incaicos al escribir la novela original, Béjar Pacheco puso en evidencia su muy bien ganada fama de recopilador de música andina de su época.

3.3. La representación sonora de un pasado glorioso

Aunque no se ha podido acceder al libreto que escribió Aguirre Morales, se cuenta con un resumen que consignó Juan Prieto en su Diccionario sobre el Perú en el teatro. La trama es muy semejante a la de la novela.

Huayna Kapak ha vencido a las chinchas, pero los considera como aliados en su lucha contra los chumpiwillcas, a quienes también consigue someter. Sin embargo, a pesar de ser bien considerados, los chinchas, encabezados por su rey Mallku, conspiran disimuladamente para derrocar a Huayna Kapac y sembrar la rebelión en el Imperio Incaico. Intervienen las pasiones amorosas en estos planes: la celosa Amankay, princesa chincha, denuncia a sus hermanos de casta, y la obra concluye con el enloquecimiento de Mail, otro príncipe chincha, por efectos de un brebaje y al descubrir la desaparición de su amada Olfe, raptada por Chalccu, jefe de las fuerzas imperiales (Prieto 1953, 317-18).

Las secciones musicales que se conservan en el archivo del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú llevan el título de "Melodrama" y demuestran que no toda la obra estaba musicalizada. De los diez números musicales que se conservan, apenas uno tiene texto para ser interpretado por un coro mixto. Los demás son trozos musicales ambientales de corta duración concebidos para ilustrar las escenas específicas.

1. Preludio del Primer acto
 - a. Yaraví
 - b. Diana
2. Segundo acto
 - a. Plegaria al sol
 - b. Entrada del Emperador: Marcha triunfal Keswa
 - c. Libación: escena de la liturgia keswa
 - d. Danza de la honda: Escena del Festín
 - e. Danza de la flecha. Segunda suite keswa
3. Tercer acto
 - a. Primera suite Keswa- escena del palacio
 - b. Tristezas "Poema de Luna" Escena en el Palacio del Emperador.

Lo notable de los fragmentos musicales de *El Pueblo del Sol* es que utilizan también escalas consideradas menos frecuentes en tal música. La escala pentátona aparece en varios de los números, como el Preludio (véase línea del primer violín en la figura 2) y la "Danza de la honda".

Primer Acto

Andante

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Flauta, Oboe, Clarinetes en Sib, Fagotes) and strings (Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, Contrabajo) have melodic and harmonic parts. The brass (Trompetas en Sib, Trombón) and percussion (Platillos, Tambor militar, Bombo) provide rhythmic support. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *f*, and articulations like *pizz.* and *arco*. There are also triplets indicated by a '3' over the notes.

Figura 2 – Introducción del Preludio, cc. 1-12. Transcripción del autor

En el segundo acto, la “Libación”, descrita como escena de la liturgia keswa también muestra una escala pentáfona (véase figura 3).

32

"LA SIERRA"

EL PUEBLO DEL SOL

ESCENA DE LA LIBACION. ACTO 2o.

Arreglo para
Violines y Piano

Por M. BEJAR PACHECO.

Para "LA SIERRA"

The image displays a handwritten musical score for the piece "El Pueblo del Sol" from the opera "La Sierra". The score is written on six systems of staves, each system containing a grand staff with a treble and bass clef. The tempo marking "Andante" is written at the beginning of the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The score is presented in a clear, legible handwritten style.

Figura 3 – Introducción de la escena “Libación: Escena de la liturgia quechua” cc 1-13, arreglos para violines y piano, publicado en la revista *La Sierra*, III/27, Lima, marzo 1 de 1929, pág. 32

Pero también emplea una escala tritónica y la asocia a una escena militar como la “Diana” donde probablemente se convoca a los guerreros a la guerra contra los chumpihuilcas y se imitan los toques de corneta para las fiestas ganaderas de la zona central del país (véase línea de la trompeta en figura 4).

El Pueblo del Sol
3.-Diana
Primer Acto

Allegro

Allegro

Figura 4 – Primer acto “Diana”. Cc. 1-8. Melodía tritónica en la trompeta. Transcripción del autor

También es muy interesante el uso de un “fox andino”. Este es un género híbrido que nace precisamente en la década de 1920 por la influencia del fox trot y su combinación con melodías pentáfonas para dar origen a una danza más lenta que su par norteamericana y que ganó enorme popularidad en la época. La “Danza de la Flecha” del segundo acto está escrita en este peculiar ritmo marcado por un patrón de corchea y dos semicorcheas y sus variantes (inversión o combinaciones diversas) en el acompañamiento rítmico de la percusión y figuraciones en las voces graves como fagot, chelo y contrabajo (véase figura 5).

Al intentar ilustrar musicalmente esta obra y recurrir a una paleta bastante amplia de gestos sonoros, Mariano Béjar no deja de utilizar productos del presente para representar un pasado. De hecho, se esforzó en ser lo más riguroso posible en materia de reconstrucción sonora. En el artículo de invitación para el estreno⁶, se decía que participaría el cuerpo de baile de la provincia de Huarochirí y de Kosco, así como tocadores de música típica para las danzas, amén de una orquesta de cuarenta profesores dirigidos por el

⁶ Publicado en *El Comercio* del 22 de diciembre de 1928 p. 2.

mismo Béjar Pacheco. La partitura que se conserva en el IDE de la PUCP no menciona los instrumentos de esta "música típica" sino una orquestación convencional de una pequeña orquesta de teatro, como era común en las obras escénicas de la época⁷.

The musical score is for the introduction of "Danza de la Flecha", measures 1-12. It is written for a symphony orchestra. The score includes parts for Flautas, Clarinetes en Sib, Fagotes, Triángulo, Platillos, Tambor militar, Bombo, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The tempo markings are Allegretto, A tempo, and Allegro con brio. Dynamics include ff, cresc., f, and arco. Performance techniques like pizz. and arco are also indicated.

Figura 5 – introducción de "Danza de la Flecha", cc. 1-12. Transcripción del autor

Mención especial merece la "Plegaria al sol", único número con letra que requiere un coro mixto y cuyo texto fue tomado del poema de la poetisa ecuatoriana Mamene Chiriboga. El texto, con connotaciones sociales y reivindicativas ofrece una visión comunitarista. Resulta interesante la mención al reino de los Schiris, legendario estado formado en el Ecuador precolombino que durante mucho tiempo sirvió para articular la identidad ecuatoriana en torno a un reino igual de poderoso que el incaico. El poema es extenso por lo que solo se transcriben la cuarteta usada como estribillo y una estrofa.

Plegaria al sol

¡Oh, Padre de los siglos!
 ¡Oh, Padre de los pobres!
 ¡Señor de las esferas!
 ¡Escucha, Padre Sol, nuestra oración!

La virgen que tú viste
 Surgir del glauco abismo
 La que su seno núbil
 A tu amor ofrendó,

⁷Thomas Turino ha mencionado como característica de los nacionalismos musicales latinoamericanos una tendencia a rescatar, reutilizar y resignificar instrumentos precolombinos (Turino 2003, 175. El ejemplo más conocido de esa corriente es la *Sinfonía India* de Carlos Chávez, estrenada en enero de 1936.

La madre de los Incas,
De Aztecas y de Schiris
La que mil razas de héroes
En su seno llevó:
Comulgar quiere, amante,
Tu hostia de redención.

La concepción estética de Béjar Pacheco, fundamentada teóricamente en sus escritos y puesta en práctica en esta obra, pareció rendir frutos especialmente atractivos. Un comentario publicado en el diario *La crónica* al día siguiente del estreno y firmado por R. Hernández M. se mostraba condescendiente y daba ánimos ante un estreno presuroso y no exento de errores, pero reconocía la valía del drama que un cuidadoso pulimento convertiría en “la primera obra neta, legítimamente peruana”⁸. Juan Prieto menciona otra de un tal Llosa que reconoce el trabajo de recopilación de Béjar y su profundo conocimiento de la música tradicional andina, así como el entusiasmo vivido por la crítica por la precisión histórica de la puesta en escena y el abordaje del tema desde perspectivas más modernas y alejadas de los estereotipos asociados al género (Prieto 1953, 318). El mismo presidente Augusto B. Leguía asistió al estreno y se dieron algunas funciones más, pero la obra cayó en el olvido en la década siguiente y ya no fue repuesta.

4. El costumbrismo provincial. Benigno Ballón Farfán y el discurso mestizo

La ciudad de Arequipa, capital de la provincia del mismo nombre, gozó durante todo el siglo XIX de una posición privilegiada que articulaba las ciudades del interior con la capital y agentes comerciales extranjeros que la convirtieron en una urbe que se nutría tanto de un fuerte legado tradicional como de una corriente modernizadora que se aceleró con la llegada del ferrocarril en 1868. Para comienzos del siglo XX, la implementación de tecnologías de la comunicación como el teléfono, el fonógrafo y posteriormente el cine y la aviación acentuaron una tendencia cosmopolita que entró en colisión con una visión conservadora y fuertemente regionalista de la identidad local.

Arequipa tuvo una actitud muy abierta hacia los géneros líricos extranjeros, especialmente la ópera italiana y la zarzuela española y contaba con un vigoroso movimiento musical que ofrecía una amplia oferta en la ciudad ya desde finales del siglo XIX. Uno de los protagonistas de este escenario era Benigno Ballón Farfán, polifacético personaje que mantenía estrechos lazos tanto con élites intelectuales y empresariales como sectores obreros y populares en una ciudad de pequeñas dimensiones, pero de intensa actividad comercial.

Ballón Farfán nació en Arequipa el 13 de febrero de 1892. Desde los doce años recibió clases de piano con Julia de la Jara, aunque la mayor parte de su aprendizaje lo hizo de forma autodidacta. Poseedor de una gran intuición compositiva y también empresarial, inició su carrera como músico y compositor desde muy joven. En 1909 viajó a La Paz por estudios y de regreso en Arequipa trabajó como pianista y director de la orquesta del teatro Fénix, el escenario más antiguo de la ciudad. Esta actividad lo puso en contacto con repertorio moderno que llegaba directamente de Estados Unidos y con las obras escénicas que se representaban allí con bastante frecuencia como ópera, zarzuela, revistas, tonadilleras y cupletistas. En la segunda década del siglo XX formó su propia orquesta de baile con la cual atendía diversos eventos sociales y fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Arequipa entre 1927 y 1932; fue profesor de

⁸ *La crónica* 23 de diciembre de 1928, p. 3.

varios colegios de la ciudad y autor de varias piezas de música escénica, como cuadros costumbristas, sainetes y zarzuelas como los cuadros de *Las Lecheras*, *Las Sembradoras*, *Los Barrenderos*, *Ccala Calzón sin Forro* y *Parando el Montón*. Falleció en Arequipa el 12 de julio de 1957⁹. Publicó varias de sus composiciones más reconocidas en Arequipa y en Lima y se destacó como pianista, cantor, director, organista, compositor y fabricante de rollos de pianola. Pronto sus composiciones fueron grabadas en la naciente industria discográfica hasta llegar a entronizarse como uno de los símbolos culturales de la urbe hasta la actualidad.

Los cuadros costumbristas que compuso estaban emparentados con el género chico, y expresaban una mirada ingenua, positiva y entusiasta de la realidad urbana. Varios de los libretos de estas piezas fueron creados por el Grupo Juvenil de Arte, un colectivo de aficionados dedicado a actividades artísticas en general y teatrales en particular que pusieron en escena estas obras entre 1932 y 1955.

Estas obras fueron escritas para conjuntos musicales reducidos donde primaban las voces agudas (flautas y violines a dos voces) voces intermedias para completar armonía (clarinete, trompeta, trombones) y graves (chelos) pero no se han conservado la totalidad de las partes originales. Se conservan algunas versiones orquestales y corales realizadas por su hijo José Ballón Vargas entre las décadas de 1970 y 1980 para la Orquesta Sinfónica de Arequipa, de la cual era director, y el Coro Polifónico Municipal para su ejecución en formato de concierto que aún hoy se programan regularmente. Ballón Vargas concluyó con éxito la recuperación de *Las Lecheras* y *Las sembradoras*, pero no pudo terminar el que quizás fue el proyecto más ambicioso de su padre, *Parando el Montón*, una zarzuela sobre las relaciones laborales en el campo que ha sobrevivido en unas cuantas partes instrumentales. Los fragmentos de las obras citadas aquí provienen de la colección de Lucía Ballón, nieta de Benigno e hija de José, quien conservó, editó y publicó varias de las obras de su abuelo y conservaba en vida varios manuscritos sueltos sobre los cuales se ha ensayado una pequeña reconstrucción.

4.1. Una zarzuela con moraleja: *Ccala, calzón sin forro*.

El 10 de mayo de 1932 se estrenó la zarzuela *Ccala, calzón sin forro* en el teatro Olimpo en el marco de una función literario musical en homenaje al día de la madre (Rodríguez 1932, 176)¹⁰. Con música de Ballón y libreto de Guillermo González Muñoz¹¹, *Ccala* es la única obra escénica de Ballón de la cual se conserva una versión corregida del libreto original¹².

⁹ Datos consignados en Ballón 1992.

¹⁰ La copia del libreto en poder de la señora Lucía Ballón, nieta del compositor, dice que el estreno se dio en el teatro Olimpo el 24 de febrero de 1932 pero no existe evidencia de esa presentación en la prensa local de la época.

¹¹ Hay muy pocos datos de este escritor que fue miembro del Grupo Juvenil de Arte y es considerado uno de los iniciadores del teatro "loncco" en Arequipa, un género costumbrista orientado a retratar los usos y decires del campesinado local. Precisamente *Ccala* incide con especial insistencia en los giros dialectales del campesinado arequipeño. Obras como esta dieron origen a lo que se conoce como "teatro loncco", un género que se proponía conservar los modismos, costumbres y decires de la clase campesina arequipeña a veces caricaturizados y exagerados por intérpretes que no provenían de grupos rurales sino urbanos.

¹² En el ejemplar del libreto proporcionado por la señora Lucía Ballón se menciona que el Grupo Juvenil de Arte corrigió y aumentó la versión original de Guillermo González Muñoz, que fue miembro de este colectivo. Este ejemplar data aproximadamente de la década de 1960.

Consta de dos cuadros que narran una historia muy sencilla: una familia de campesinos que viven en la campiña que rodea a la ciudad —llamados *lonccos* en el argot local—, no ven con buenos ojos el cortejo que a su hija Benita le hace un ciudadano pretencioso —un *ccala*, nombre que reciben los urbanitas en contraste con los rurales— pues piensan que el joven no tiene buenas intenciones. El joven, llamado Carlos, que pretende ser de fortuna, pero en realidad “no tiene ni para los forros de sus calzones”, visita el campo acompañado de su amigo Ernesto y ambos se comportan con arrogancia y justifican su altanería por pertenecer al espacio urbano considerado como más avanzado y técnicamente superior. Ninguno de los dos come ni bebe lo que sus anfitriones les ofrecen, lo que genera suspicacias entre los campesinos. No conocen los géneros musicales locales como la pampeña, la marinera ni el yaraví y por el contrario prefiere bailar fox trot y otros géneros a la moda¹³, por lo que recibe las burlas de los lugareños. Finalmente, al traspasar los códigos de decencia y acosar a Benita y a su hermana Natividad, reciben su merecido y son expulsados vergonzosamente. Su partida les confiere a los aldeanos una victoria simbólica y ellos retornan entonces muy satisfechos a sus quehaceres y a su particular visión de la realidad.

Se trata de una alegoría que retrata a los habitantes del campo como honestos, trabajadores y humildes frente a los ciudadanos que acatan modas foráneas y se muestran arrogantes e incluso crueles con los rurales. La dicotomía establecida entre el *ccala* y el *loncco* puede leerse como una parábola de la dislocación identitaria que sacudía a una ciudad de provincia de raigambre fuertemente rural que a principios del siglo XX se vinculaba a redes internacionales a través del comercio activo y los avances tecnológicos. La presentación de los campesinos como defensores de la tradición, de la pureza de las costumbres y la superioridad moral, simboliza también una resistencia desembozada a los cambios que la modernidad instalaba en el ámbito urbano y que no siempre podían ser plenamente asimilados por sus vecinos. Hay en *Ccala* un miedo poco disimulado a la sustitución de saberes y códigos morales ancestrales por el oportunismo y la conveniencia inescrupulosa que se cree que traen los nuevos tiempos. La seguridad, la paz y la estabilidad están afincadas en las antiguas costumbres y en quienes las obedecen disciplinadamente, pero también se insinúa un homenaje a lo que se percibe como el ancestro del hombre ciudadano. Las raíces del arequipeño se reconocen en el ambiente rural y por tanto se apela a éste como autoridad referente ante la incertidumbre que generan los nuevos tiempos.

Los números de la zarzuela son muy cortos, pero están escritos en géneros musicales considerados autóctonos y tradicionales: el “Yaraví de las cuculíes” (véase figura 6), un canto elogioso de tono bucólico cantado por los personajes femeninos supone la alabanza del valle donde se asienta la ciudad y su campiña. Difiere de otros ejemplos del género en que no hace alusión a la consabida tristeza que siempre acompañaba estas canciones, pero al ser el yaraví un símbolo de la identidad arequipeña no era concebible escribir una zarzuela costumbrista que no contuviera al menos un ejemplo de este.

El vals “Sufriendo estoy” entonado por el personaje ciudadano Carlos trae a colación un género relativamente nuevo, el vals criollo, que encuentra audiencia en la urbe y que rápidamente fue grabado y publicado para su consumo. Con el tiempo, se convirtió en una de las canciones más populares del autor. De acuerdo con Juan Carpio, parte de su éxito se debió a la combinación entre vals y yaraví que se escuchaba como una reactualización del género. Su temática triste y su ritmo más lento que no lo hacía

¹³ En versiones más modernas del libreto se actualizaron los géneros. La copia que se consultó se refería al twist, la cumbia y la yenka, bailes todos de las décadas de los sesenta y setenta.

apto para el baile, conectaba con la tradición yaravística de la ciudad, pero su acompañamiento de vals lo volvía interesante y atractivo para audiencias más modernas (Carpio Muñoz 2014, 314).

YARAVI DEL CUZCO BENIGNO BALLÓN FARFÁN B. Ballón F

Andante

Andante

Ritardando

So mas

Cuculís ma drago de ras - naciánsen las mal - vas

So mos

Bajo el cielo siempre azul - y el pie del cielo se soñó

Figura 6 – Introducción del “Yaravi de las Cuculíes” de la zarzuela *Ccala, calzón sin forro*. Copia del autógrafo de la autora. Archivo de Lucía Ballón

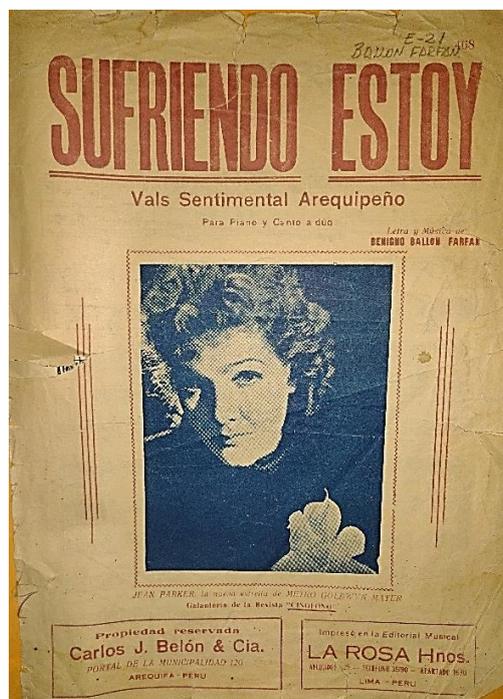


Figura 7 – Carátula de “Sufriendo estoy”, vals sentimental arequipeño, edición La Rosa Hnos, Lima, s.f. (C. 1935). Colección de la autora

También se incluyó una pampeña que lleva el nombre de la protagonista, “La Benita”. Curiosamente esta fue la pieza que trascendió la obra y se hizo muy popular entre la población hasta el presente. De acuerdo con los recuerdos familiares, “La Benita” fue una pampeña creada por Ballón Farfán para una conocida (algunos aseguran que para una hermana suya) y fue colocada como “fin de fiesta” de la zarzuela. La pampeña es una variante regional del huayno andino. De acuerdo con Juan Carpio el término se forjó aproximadamente en las décadas de 1920 y 1930 y podría provenir del término “pampa”, referida a una explanada ubicada en la parte oriental de la ciudad, próxima al camino hacia el altiplano puneño por donde llegaban los migrantes andinos que se asentaban allí y tomaban el nombre de pampeños (Carpio Muñoz 2014, 258). Estos migrantes traían danzas y canciones que con el tiempo fueron asimilados por la gente de la ciudad y en este caso el género musical tomó el nombre del gentilicio y del lugar. Para Carpio, el rol de Ballón en la popularización de la pampeña en el ámbito urbano fue crucial debido a su intensa labor como compositor e intérprete de música popular y “La Benita” no fue ajena a esta exitosa asimilación debido a la buena recepción de *Ccala* en las décadas de 1930 y 1940. Se trata, pues, de una danza relativamente reciente para la época en que se escribió la zarzuela, pero se le vinculó con la tradición campesina por su semejanza con el huayno —entendido este como género tradicional— y ganó un lugar privilegiado en el imaginario colectivo. Fue tal su impacto, que a semejanza de “Sufriendo estoy” se le cantó por separado de su obra matriz y se convirtió en otro éxito inmediato que propició su publicación y su grabación por diferentes grupos de cantores populares a lo largo del siglo XX (véase figura 8).

LA BENITA

Pampeña Arequipeña
De la Zarzuela "Ccala Calzón Sin Forro"

Letra y Música de BENIGNO BALLÓN FARFÁN

Allegro Moderato
para repeticiones 8^a alla

Mancato con anima

Con fuoco
Il Bass. mortale

3 VECES

Canto

Hoyes el gran día de mi vida de mi vida de mi vida de mi vida
Con gusto

Unión Editor Anterizada en el Perú: CARLOS Y. MALDONADO, Pasaje Correo 6, LIMA.
Copyright 1940 by Southern Music Publishing Co., Inc., 1619 Broadway, New York, N. Y.
London — Paris — Barcelona — México City — Havana — Santiago de Chile
Rio de Janeiro — Buenos Aires — San Paulo — Bogotá — Lima
International Copyright Secured. All Rights Reserved. Including the right of Public Performance For Profit.

Fig. 18

Figura 8 —: Introducción de "La Benita" en Cantares Arequipeños (B. Ballón 1940, 18).

4.2. Los cuadros costumbristas

De los mismos autores se escribieron algunos cuadros costumbristas mucho más cortos y que solo se ofrecían como estampas cantadas con despliegue escénico que aparecieron en esa misma década. *Las Lecheras* se estrenó el 31 de enero de 1933 en el Teatro Olimpo en una velada literario musical organizada por el Sindicato de Empleados del Sur (Rodríguez 1933, 92). De *Las Sembradoras* y de *El coro de barredores* no se tiene fecha precisa, pero este último en particular presenta otra alegoría de un fenómeno con el que la identidad local debía lidiar: la migración andina.

Por su ubicación geográfica, Arequipa se posicionó desde tiempos coloniales como una ciudad intermediaria entre las rutas marítimas y las rutas terrestres que se vinculaban con ciudades del interior. Ya en la época republicana su intensa actividad comercial atrajo migrantes de diversos orígenes, no solo extranjeros sino también provenientes de regiones adyacentes como Puno, Cusco y Bolivia. Los migrantes de raza indígena no siempre fueron bien recibidos y se instalaron en espacios marginales de la ciudad como la pampa de Miraflores, la parroquia de Santa Marta o el barrio de la Ranchería. Sufrieron, además, una discriminación constante por su etnicidad y su manera de hablar. En su mayoría se trataba de hablantes de quechua y aymara, cuyos giros dialectales, acentos y modismos los separaba del resto de la población. Estos migrantes se empleaban como jornaleros y artesanos o ingresaban al sector productivo o de prestación de servicios de la urbe como obreros u operarios. Uno de los gremios que integraban era el

de empleados de limpieza pública bajo la administración del Municipio Provincial y para el segundo tercio del siglo XX constituían una fuerza laboral importante. Fue este colectivo el que inspiró el cuadro *Los Barredores* con texto de Guillermo Gonzáles, una escena nocturna —el servicio de limpieza urbana se hacía sobre todo de noche— donde un escuadrón de barredores, compuesto por migrantes andinos, entona un himno de agradecimiento a la ciudad que los adopta y les proporciona trabajo.

Los Barredores

Coro nocturno

Ras!...Ras!...Ras....
Somos hijos del sol
Ras!...Ras!...Ras....
Que ganamos el pan
Barriendo esta bella ciudad

Caussachun
Arequipa Llay
Caussachun Caussacchun
Yuraj Urpillay
[Que viva, que viva
Arequipa linda
Que viva, que viva
palomita blanca]

COPLAS

Yo tengo me choleta macanodo
que me a voy a casar con ella
y un hejo lendo tendré
que se lo parezca a me nomás

Yo tengo me choleta pero lenda
Que se la veve en esta calle
Que cuando seya doctor
Yo me lo voy a robar pa mé pa mé.

CORO

Ras!...Ras!...Ras....
Somos hijos del sol
Ras!...Ras!...Ras....
Que ganamos el pan
Barriendo esta bella ciudad

Caussachun
Arequipa Llay
Caussachun Caussacchun
Yuraj Urpillay¹⁴

¹⁴ En la década de 1940 se publicó un cancionero anónimo con los textos del repertorio escénico y lírico del Grupo Juvenil de Arte. Probablemente se trataba de una publicación del mismo colectivo. Véase (*Cancionero Juvenil de Arte*, s.f.)

En el texto se les identifica claramente como “el otro”, étnicamente diferentes al caracterizarlos como “hijos del sol”, es decir, indígenas. La singularidad del texto radica en el uso de giros dialectales que constituyen un estereotipo algo exagerado del español andino para etiquetar a quienes provienen de los territorios altoandinos y por lo tanto son percibidos como forasteros y diferentes.

La música de *El coro de barredores* también es una pampeña (véase figura 9), pero en lugar de representar el sustrato tradicional de la ciudad como en *Ccala, calzón sin forro*, aquí se emplea como símbolo de lo andino y por lo tanto del extranjero. Como se ha explicado líneas arriba, la pampeña recibió su apelativo de la pampa donde se asentaban los migrantes y al ser estos obreros vecinos de este sector de la ciudad, se les atribuían danzas y canciones provenientes del Ande o asociados a él.

La caracterización del “otro” foráneo a través del español andino y del género de la pampeña se resuelve como un claro mensaje: los barredores, migrantes, racializados y subalternos, expresan su afecto por la ciudad que los acoge empleando palabras de su idioma natal, bailando en lo que se considera “su” música y contribuyendo a su desarrollo a través de su trabajo. En el canto también se expresan deseos de ascenso social —“he cuando seya doctor” —, confianza en el futuro —el deseo de formar una familia con alguien de su mismo rango social y racial: “yo tengo mi choleta macanodo que me la voy a casar con ella” — y alegría por la oportunidad. En la realidad, era muy poco probable que el progreso personal y el acceso a una educación de calidad fueran parte de la oferta que la urbe ofrecía al migrante andino. El cuadro, pues, romantiza la figura del barredor al construir una ficción ingenua en la cual el trabajador se integra satisfactoriamente en el entramado social. Así mismo, este cuadro costumbrista conforma, junto con *Las Lecheras* y *Las Sembradoras*, un tríptico enfocado en gremios laborales que casi no aparecían en el teatro lírico peruano convencional. En este sentido, Ballón escenifica estampas consideradas tradicionales, pero también pretende visibilizar colectivos hasta entonces ignorados en el tejido urbano. Este manejo de lo cotidiano bajo simbologías tradicionales le atrajo un éxito notable de público que lo convirtió en el compositor por excelencia de la identidad local.

Allegretto §

Ras, ras,

ras so-mos hi-jos del sol ras, ras, ras que ga-na-mos el pan ba-rrien-do

es-ta be-lla ciu-dad - dad Cau - sa-chum cau - sa-chum A-re-qui pa-llay

llay Cau - sa-chum cau - sa-chum yu-racc ur - pi - llay llay

Figura 9 –Primera parte de *El Coro de barredores*, cc. 1-31. Transcripción de la autora

Además, los intérpretes de sus obras no fueron actores y cantantes profesionales, sino aficionados que se habían formado en un ambiente fuertemente influenciado por el género chico cultivado por compañías itinerantes que visitaban la ciudad con frecuencia. En la década de 1930 fueron los miembros del Grupo Juvenil de Arte quienes ponían en escena sus obras, pero para 1950 recurría a un conjunto de jóvenes amateurs que reclutaba en el barrio en que vivía y que atraían a un público mayoritariamente proveniente de sectores populares¹⁵. Aunque al comienzo tuvieron acceso a los teatros más reputados de la ciudad como el Teatro Olimpo o el Fénix, con el tiempo sus funciones se dieron en salones periféricos como el salón parroquial de la Iglesia de San Antonio de Miraflores —un templo de la periferia, alejado de los teatros que constituyeron el escenario inicial de estas obras— sin que ello mermara su éxito. La creación de lenguajes asequibles tanto para estos intérpretes aficionados como para los asistentes contribuyó a su

¹⁵ Testimonio de Belén Salvatierra (1944) cuya familia participó activamente en las puestas en escena de la década de 1950, en entrevista con la autora en octubre de 2022.

fama de árbitro del gusto musical de la ciudad, donde canciones y fragmentos de estos cuadros costumbristas y pequeñas zarzuelas aún se conservan muy vivos en el imaginario colectivo y forman parte del canon regional.

5. A modo de conclusión

Costumbrismos, incaísmos e indigenismos no son únicamente temas, tropos o tópicos en la lírica, sino que encarnan discursos políticos, concepciones de la sociedad peruana y construcciones discursivas sobre la identidad y la alteridad. Los géneros que encontraban espacio y albergue en los circuitos escénicos oficiales de la capital se enmarcaban en discursos y proyectos políticos implícitos en el apoyo que recibían. El costumbrismo criollo encontró mayores facilidades para su producción y circulación de materiales como partituras y cancioneros, teatros disponibles y audiencias ávidas de consumo, mientras el incaísmo, que recibió apoyo estatal en ocasiones y tuvo apoyo de la crítica y de la prensa, tuvo menos impacto —con la excepción del *Ollanta* de Valle Riestra— y cayó en el olvido.

No obstante, el incaísmo no se perfilaba como una corriente unitaria ni meramente nostálgica. Tuvo autores que intentaron un estudio profundo tanto de la historia como de la música incaica, aunque en este último rubro tuvieron que recurrir a la música andina del presente para recrear un pasado distante, en medio de las corrientes de la época que entronizaron la escala pentáfona como símbolo sonoro del Tahuantinsuyo. Pensaron así contribuir con más seriedad y científicidad a la construcción de un proyecto nacional con sólidas bases históricas, alejadas de los estereotipos del teatro romántico y mostrando una perspectiva moderna de ese pasado que se ofrecía mucho más rico y complejo de lo que se había considerado hasta entonces. El incaísmo proponía recuperar un pasado glorioso, anterior a la caída que representó la conquista para impulsar un nuevo país que encontrara poder en ese pasado para proyectarse a un futuro más exitoso del que prometía la hasta entonces incompleta —y a veces fallida— visión criolla de la nación.

Por otra parte, también existió un movimiento costumbrista no criollo, sino mestizo que ayudó a configurar identidades alternativas. Esta tendencia se instaló en un mundo provincial que poseía sus propias dinámicas y desafíos no solo por su ubicación en el espacio andino sino por su posición de centro provincial que se sentía amenazado ante el embate de la migración interna y la modernización acelerada. Algunas propuestas pudieron ser ingenuas, incompletas e incluso irreales, pero se amoldaron a los imaginarios vigentes y contribuyeron a construir discursos colectivos de larga vigencia. También es necesario resaltar que fueron los autores provinciales responsables de varias de estas producciones, al recurrir a sus experiencias y miradas construidas desde mundos diferentes a la capital que ayudaron a diversificar las propuestas líricas nacionalistas para resolver conflictos locales y ampliar el panorama de la producción escénica. Estas iniciativas tuvieron un destino irregular, desde el impacto casi nulo en las audiencias hasta la permanencia a largo plazo en la memoria colectiva de las mismas. Esto pone de manifiesto una realidad mucho más compleja que la simple relación entre un centro ordenador y una periferia obediente, sino que se identifican distintos escenarios expresivos que actúan en permanente conflicto y mutuo intercambio.

6. Referencias

- Aguirre, Augusto. 1924. *El pueblo del sol*. Lima: Editorial Garcilaso.
- Ballón, Benigno. 1940. *Cantares Arequipeños*. Lima: Maldonado.
- Ballón, Lucia. 1992. *Alba Serrana*. Antología de Benigno Ballón Farfán. Arequipa.
- Balta Campbell, Aída. 2001. *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Martín de Porres.
- Basadre, Jorge. 1983. *Historia de la República del Perú*. Vol. V. XI vols. Lima: Editorial Universitaria.
- Béjar Pacheco, Mariano. 1925. "Importancia arqueológica de la música incaica". *El Deber*, 2 de enero de 1925.
- _____. 1929. "Música indígena, música peruana". *La Sierra*, 1 de marzo de 1929.
- Cancionero Juvenil de Arte. s. f. Arequipa: Gutenberg.
- Carpio Muñoz, Juan Guillermo. 2014. *El pendón musical de Arequipa*. Arequipa: Juan Carpio.
- Castro, Demetrio. 2008. "Imágenes de lo español en la zarzuela de mediados el siglo XIX". *Ayer*, 72: 57-82.
- Cossío, Juan. 1867. *Rafael Sanzio*. Lima: Liberal.
- Cossío, Juan, y Juan Vicente Camacho. 1868. *¡Pobre indio!* Lima: Imprenta Liberal.
- D'Harcourt, Raoul y M. d.' 1990. *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corp. of Peru.
- Díaz-Caballero, Jesús. 2005. "El incaísmo como primera ficción orientadora en la formación de la nación criolla en las Provincias Unidas del Río de la Plata". *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 2005.
- Gómez Acuña, Luis. 2007. "Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo". *Histórica*, 31(2): 115-166. <https://doi.org/10.18800/historica.200702.0042007>.
- Lauer. 1997. *Andes Imaginarios: discursos del indigenismo 2*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- Madrid, Alejandro. 2008. *Sonidos de la nación moderna: Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920 -1930*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Marmontel, Jean François. 1777. *Les Incas, ou la destruction de l'empire du Perou*. París: Soc. typogr.
- Mendivil, Julio. 2018. *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y la escritura de la historia de la etnomusicología*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Moncloa y Covarrubias, Manuel. 2016. *Diccionario Teatral del Perú*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Paitán, Diego. 2020. "El incaísmo apolíneo de Benjamín Mendizábal en el arte peruano del siglo XX". *Historia*, junio, 101-29. <https://doi.org/10.4067/S0717-71942020000100101>.
- Pasta, Carlo Enrico. 1891. *Atahualpa*. Drama lirico in 4 atti.

- Pinilla, Enrique. 1980. "Informe sobre la música en el Perú". En *Historia del Perú, procesos e instituciones* IX:361-677. Lima: Juan Mejía Baca.
- Prieto, Juan Sixto. 1953. "El Perú en la música escénica". *Fénix*, N° 9: 278-351. <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1953.n9.p278-351>.
- Quiroz, Eusebio. 2011. *Obra Histórica de Arequipa*. Arequipa: Biblioteca de Arequipa Contemporáneos.
- Raygada, Carlos. 1956. "Guía musical del Perú". *Fénix*, N° 12: 3-77. <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1956-1957.n12.p3-77>.
- Rengifo, David. 2018. "El teatro histórico y la construcción de la Nación: Lima: 1848-1924. Auge, crisis y resurgimiento del teatro histórico Rengifo", Tesis doctoral, Rennes: Université Rennes 2.
- Rodriguez, César. 1923. *Anales de Arequipa*. Vol. 1923. Arequipa: Copia mecanografiada.
- Turino, Thomas. 2003. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 24 (3): 169-209.
- Vargas, César Coca. 2021. "Incaísmo, indigenismo y gamonalismo: Rumi Maki desde tres modalidades escriturales de representación". *Lexis* 45 (2): 865-90. <https://doi.org/10.18800/lexis.202102.011>.
- Vera, Augusto. 2019. *Mi amor, la música*. Arequipa: Universidad Católica San Pablo.
- Wolkowicz, Vera. 2022. *Inca Music Reimagined: Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910-1930*. New York: Oxford University Press.