

Nación e identidad hacia el primer centenario de la independencia del Perú: La ópera Ollanta y el resurgimiento del teatro histórico en Lima 1900-1921

Nation and identity towards the first centenary of the Peruvian independence: The Ollanta opera and the revival of the historical theater, Lima 1900-1921

DAVID CARLOS RENGIFO CARPIO¹

Cómo citar este artículo: Rengifo Carpio, D. C. (2022). Nación e identidad hacia el primer centenario de la independencia del Perú: La ópera Ollanta y el resurgimiento del teatro histórico en Lima 1900-1921. *Revista de Ciencias Sociales Ambos Mundos*, (3), 65-73. <https://doi.org/10.14198/ambos.20773>

Resumen

En el presente estudio se analizará el rol cumplido por el teatro histórico dentro del proceso de construcción de la nación en el Perú en los años previos y durante la celebración del centenario de la independencia, en 1921. El estudio se llevó a cabo a través del caso específico del impacto y derrotero de la ópera Ollanta: escrita durante la ocupación chilena en Lima, a fines del siglo XIX, estrenada en el año 1900 con un resultado modesto, sin mayores auspicios y sin apoyo oficial, pero reestrenada en 1920 y 1921 con gran éxito contando, además, con el apoyo e instrumentalización del Estado Leguista. Nuestro estudio se ha centrado en los sucesos de la ciudad de Lima, entendiéndola como parte de un contexto de tránsito hacia un momento cualitativamente diferente en el proceso de construcción del Estado-nación: de la República Aristocrática a los inicios del régimen Leguista.

Palabras claves: Ópera; teatro; Estado; nación.

Abstract

This study will analyze the role played by the historical theater within the process of construction of the Nation in Peru in the previous years and during the celebration of the centennial of independence, in 1921. The study was carried out through the specific case of the impact and course of the opera Ollanta: written during the Chilean occupation of Lima, at the end of the 19th century, premiered in 1900 with a modest result, without major auspices and without official support, but which was re-released in 1920 and 1921 with great success, counting, in addition, with the support and instrumentalization of the legal state. Our study has focused on the events of the city of Lima, understanding it as part of a context of transit towards a qualitatively different moment in the process of construction of the nation-state: from the Aristocratic Republic to the beginning of the legal regime.

Keywords: Opera, theater, State, nation.

1. David Carlos Rengifo Carpio. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú. drengifoca@unmsm.edu.pe drengifo.carlos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3242-8226>

Fecha recepción: 27/08/2021, Fecha aceptación: 30/12/2021



Licencia: Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

1. INTRODUCCIÓN

La ópera *Ollanta* fue escrita entre 1881 y 1883, pero fue estrenada en Lima en 1900 con resultados modestos. Veinte años después, en 1920 y 1921, fue puesta en escena y obtuvo un éxito sin precedentes. El presente artículo estudia las distintas recepciones que tuvieron las puestas en escena de esta obra en relación con los diversos contextos del proceso de construcción del Estado-nación y las identidades en el Perú, así como la instrumentalización de la ópera *Ollanta* por parte del segundo gobierno Leguista.

2. EL ORIGEN DE LA ÓPERA OLLANTA Y EL TEATRO HISTÓRICO INCAICO

La ópera *Ollanta* fue compuesta durante la ocupación chilena en Lima, entre 1881 y 1883. El libreto es una adaptación libre del drama anónimo quechua colonial *Ollantay*. Fue hecho por el entonces adolescente Federico Blume. Esta adaptación ajustó la trama a las necesidades del compositor (Adaptación del drama *Ollantay* a la ópera *Ollanta*, 1900).

La ópera trata del amor prohibido entre el general plebeyo Ollanta y la hija del inca Pachacútec, Cusi Coyllur. Una de las diferencias más resaltantes entre la ópera y el drama quechua es el final. Mientras que el drama quechua tiene un final feliz (con el perdón a Ollantay y la celebración de su matrimonio con Cusi Coyllur), en la ópera *Ollanta* hay un final trágico, como en *Aída*, de Verdi y Ghislanzoni, con la muerte de los amantes incomprendidos.

Musicalmente, fue creación del compositor José María Valle Riestra, quien durante la ocupación chilena se dedicó «al estudio del folklore, soñando componer una ópera incaica» (Berninsone, 1925, párr. 4).

Valle Riestra llevó elementos folclóricos, yaravies y danzas andinas, a las esferas de la ópera, medio artístico que en Europa sirvió de expresión nacional.

La revaloración del pasado inca en el arte teatral surgió, pues, como una reacción nacionalista frente a la derrota en la guerra en ciertos sectores progresistas de la sociedad limeña. Blume era integrante del Círculo Literario de González Prada, de beligerante antichilenismo. Cuando eran jóvenes, Valle Riestra y Blume lucharon contra la invasión chilena, lo que explica por qué tomaron la ópera como símbolo de afirmación nacional.

También en el interior del país la revalorización de lo incaico en el teatro se vincula a la guerra, como en el Cuzco, aunque en lengua quechua.

Itier (1999) señala que durante la guerra del Pacífico se realizaron las primeras representaciones del drama quechua colonial *Ollantay* con el fin de exaltar los valores nacionalistas. No obstante, en el Cuzco, el teatro histórico incaico quechua devendría en todo un fenómeno a inicios del siglo XX (Itier, 1999), mientras que, en Lima, recién sería revalorado cabalmente a inicios de la década del veinte con el reestreno de la ópera *Ollanta* (Rengifo, 2018a y 2014).

3. EL ESTRENO, LIMA 1900

Valle Riestra volvió a Lima viudo y con estrechez económica tras un viaje por Europa. Esto coincidió con el paso por Lima de la compañía de ópera del empresario Emmanuel, quien al escuchar la música de *Ollanta* resolvió representarla. La ópera fue estrenada el 26 de diciembre de 1900, en el teatro Principal (teatro Municipal en 1909, teatro Manuel Ascencio Segura en la actualidad, desde 1929) a cargo de la compañía lírica italiana Lombardi (Estreno de la ópera *Ollanta*, 1900).

Con el estreno, se presentaba al público limeño, por primera vez, una obra histórica ambientada exclusivamente en el pasado incaico, de manera que, también por primera vez, se desligaba lo incaico de la narrativa de la conquista, tal como había sido en el teatro histórico limeño decimonónico (Rengifo, 2018b, pp. 253-254). A través de la ópera *Ollanta* se revaloraba el pasado inca como tema de afirmación nacional y elemento angular de la identidad histórica peruana. Este pasado fue reivindicado, en ese entonces, solo por algunos intelectuales u hombres de letras progresistas. Sin embargo, esta visión de la nación aún no era compartida por la mayoría de las clases altas y medias, pues aún predominaba entre estas una idea de nación e identidad criolla, que ponía sus cimientos históricos en la conquista, el virreinato y la fundación de la república, donde lo incaico, por lo general, estaba enlazado con la conquista, o como un antecedente remoto de la nación, sin vinculación con el presente. Por consiguiente, como indica Majluf (2005), la identidad criolla se apropia de la antigüedad de los incas, pero la sienten como ajena, sin sentirse herederos de ella (p. 317), e incluso algunos ni siquiera van a buscar apropiarse de esta.

Recordemos que, en el siglo XIX, desde que Castilla llegó al poder, los intelectuales liberales de Lima no avizoraban un proyecto nacional que incorporara a la gran mayoría de la población del país,

ni un territorio que fuera más allá de Lima (Poole, 2000). La guerra contra Chile sería un punto de quiebre en esa concepción, aunque en un inicio de manera limitada. De cierto modo, el teatro histórico incaico, aunque de forma simbólica, atemporal y, hasta cierto punto, elitista, expresaba ese cambio.

Pero volvamos con el estreno. Este fue anunciado como una función extraordinaria y con precios especiales: los palcos costaron 30 soles; las galerías, 3 y 2 soles; las butacas con entrada, 3 soles (Anuncio del estreno de *Ollanta*, 1900). Para ser un estreno, los precios fueron cómodos, probablemente, por el deseo de la compañía de llenar la sala frente al riesgo de presentar una obra peruana, entonces desconocida.

Si bien durante el estreno hubo un público numeroso y la ópera fue aplaudida, solo hubo cuatro presentaciones (Basadre, 2014, p. 99). Las críticas de los medios fueron fuertes, especialmente, en cuanto a la calidad de la representación, el libreto y la composición musical; sin embargo, lo que se valoraba de *Ollanta* era el hecho de ser la primera ópera escrita por un peruano (Crítica a *Ollanta*, 1900).

En la revista mensual *El Ateneo*, el cronista de espectáculos López Aliaga, conocido como Sinfónico, en un extenso artículo sobre la ópera *Ollanta* criticó duramente el libreto de Blume, al que calificó de «asaz, defectuoso y antimusical» (López Aliaga, 1900, p. 593), y también la música de Valle Riestra, por su tinte melancólico y su influencia italiana, a la que calificó de monótona y anticuada. Sin embargo, señaló:

El estudio de 'Ollanta' denuncia a un músico que se halla perfectamente al corriente de todo el tecnicismo necesario, y que es poseedor de sentimental vena melódica, aunque un tanto monótona quizás [...] a pesar del desdén y de la indiferencia de los peruanos por 'Ollanta' [énfasis agregado], esta obra representa un esfuerzo gigantesco, si se tiene en cuenta el medio en que ha sido escrita; y que con pequeño o ningún auditorio, con público o sin él, Valle Riestra ha triunfado, pudiendo ocupar su ópera preferente lugar en el repertorio de la música hispanoamericana. (López Aliaga, 1900, p. 595)

Como se señala, hubo rechazo y desdén. Las siguientes presentaciones fueron poco concurridas. Otro aspecto importante es que las presentaciones de *Ollanta* no tuvieron ningún apoyo del Estado ni presencia del Gobierno (Rengifo, 2018a y 2014). Otra razón del fracaso se encuentra en el contexto

político y cultural del inicio de la República Aristocrática (1899- 1919), expresión de una oligarquía carente de un proyecto inclusivo de nación, con una identidad nacional fundamentalmente criolla, en la que "lo indígena" no era aceptado como elemento significativo de la identidad nacional. El Estado y la mayoría de las élites menospreciaban lo indígena, incluso estilizado a través de *lo incaico*.

Hay que tener en cuenta que el civilismo se había tornado cada vez más restrictivo y conservador (Mc Evoy, 1997, p. 13). La coyuntura en la cual se estrenó *Ollanta* muestra por qué en 1900 no era del interés del oficialismo ni del público.

4. EL REESTRENO DE LA ÓPERA OLLANTA EN 1920

Veinte años después, la ópera *Ollanta* fue nuevamente presentada y logró ser reconocida y valorada. Tanto el reestreno de 1920 como sus puestas en escena en 1921 constituyen una unidad con dos momentos. En 1920, logró un éxito grande que permitió sentar sólidas bases para el planteamiento de la política cultural y de identidad nacional de la propuesta del Gobierno. En 1921, reafirmó los propósitos del año anterior.

Estos reestrenos se enmarcan en el denominado Oncenio de Leguía. En 1919, llegó al poder por segunda vez Augusto B. Leguía y propuso un proyecto político modernizador inclusivo como base de una *comunidad nacional*. Dicho proyecto buscaba la inserción del país al capital financiero norteamericano para dotarlo de un impulso capitalista. Para ello, se debía reestructurar el aparato productivo y exportador articulando la sociedad peruana y el Estado a esta nueva realidad, ampliando la participación de las clases medias e incluyendo nominalmente a los sectores populares, principalmente, campesinos o indígenas.

El Estado afrontó el problema indígena, ignorado por los Gobiernos anteriores. Para canalizar la efervescencia indígena e impulsar la modernización, se adoptó un indigenismo estatal paternalista y antigamonalista que permitiera establecer un mercado interno. Destaca la Ley de Comunidades Indígenas de 1920, que incluyó su reconocimiento jurídico. El indigenismo Leguista buscaba la integración del indígena a la nación sin tocar la base económica rural.

Culturalmente, el Leguismo generó una imagen de comunidad integrada y mestiza, con elementos indígenas (principalmente incaicos) e hispánicos

(Rengifo, 2018b). Esto se observó en la celebración del centenario de la proclamación de la Independencia en 1921 y en la batalla de Ayacucho en 1924.

El fomento del arte andino o indígena como sello nacional, y con ello el indigenismo de Estado, no fue un fenómeno exclusivamente nacional, sino latinoamericano, vinculado estrechamente al nacionalismo, en el cual el indigenismo fue la forma privilegiada que adoptó el nacionalismo en América Latina (Fabvre, 2007).

Durante el gobierno Leguista (sobre todo al inicio), la política cultural se apoyó principalmente en las artes y en el caso del teatro, en el histórico, que resalta el reestreno de la ópera *Ollanta*. Esta forma de teatro, con temática inspirada en el pasado de una nación, resurge a inicios del Oncenio de Leguía tras languidecer luego de la guerra del Pacífico. Su auge estaría vinculado a coyunturas nacionalistas y Gobiernos con proyectos nacionales de modernización relativamente exitosos (Rengifo, 2018a, pp. 281 y 392). En el caso específico del teatro histórico incaico, estaría vinculado también al desarrollo del indigenismo, que a nivel de Lima y del Estado, calaría sobre todo a inicios del segundo gobierno Leguista.

En 1917 y 1920, llegaron a Lima compañías cuzqueñas de teatro histórico quechua incaico (Itier, 2000, pp. 49-51). Sus piezas en quechua, hechas por cuzqueños, tuvieron una opinión favorable en la mayoría de los medios de comunicación de la época, que les brindaron espacio. No obstante, ejercieron un impacto regular entre las clases medias y uno muy reducido entre las clases altas limeñas, que no sentían el quechua como lengua nacional (Rengifo, 2014a, pp. 204-205), y, probablemente, menospreciaron estas obras teatrales al considerar el quechua una lengua de indios. Incluso, Itier (1999) señala que en 1920 este tipo de teatro fue duramente criticado por la oligárquica revista *Mundial*.

El reestreno se llevó a cabo el 22 de setiembre de 1920 en el lujoso teatro Forero (actual teatro Municipal, desde 1929). Estuvo a cargo de la compañía italiana Bracale y contó con un gran respaldo del Gobierno, expresado en un importante apoyo financiero en las presentaciones, impresiones del libreto y las partituras; además de eximir a la empresa Bracale del pago de los derechos de función, etc. La ayuda del Gobierno respondía sobre todo a diversos factores vinculados a su proyecto político de modernización nacional. El tema incaico, la música estilizada a través de la ópera y la parafernalia incaica se prestaban para transmitir símbolos culturales comunes a los asistentes, el sentido de pertenencia a una nación, lo cual era parte del contradictorio pro-

yecto de nación concebido por Leguía. Recordemos que hacia 1920 no todos los sectores de la élite limeña aceptaban el discurso inclusivo de la Patria Nueva. Una coyuntura artística ayudó al Gobierno: la llegada a Lima de la prestigiosa compañía de ópera italiana Bracale (Rengifo, 2014, pp. 126-130).

El reestreno fue apoteósico, con asistencia del jefe de Estado, la élite política, social e intelectual limeña. La prensa de Lima, sin excepción, apoyó el evento y contó con el entusiasmo del público (Rengifo, 2018a). Las presentaciones duraron hasta el 17 de octubre con llenos totales y asistencia de todos los sectores sociales, algo nunca visto antes en Lima (Rengifo, 2018a).

Como se ve, el éxito de 1920 contrasta con el estreno de 1900 y con el mediano impacto de las compañías teatrales incaicas quechuas cuzqueñas. Esto se puede explicar por una combinación de elementos: el apoyo del Gobierno, la expectativa generada por todos los medios de prensa, el indigenismo de Estado, una coyuntura nacionalista, el ambiente indigenista y el buen desempeño de los artistas de la compañía Bracale.

En el libreto del reestreno, a diferencia del de 1900, la novedad fueron unos arreglos que hizo el poeta y periodista Luis Fernán Cisneros, vinculado al diario *La Prensa*, opositor al gobierno de turno, pero a favor del fomento del nacionalismo. Cisneros muestra un apoteósico regreso de *Ollanta* al Cuzco tras sus victorias, lo cual sirve a una exaltación nacionalista de la patria, como también se observa en los coros de hombres y mujeres que reciben a *Ollanta* en la plaza del Cuzco:

Hombres:

Alcemos nuestros cánticos
con férvida alegría
y en ardoroso estrépito
recibir salgamos
al fiero vencedor.

Una victoria espléndida
el cielo nos envía,
sobre las huestes bárbaras del
pérfido invasor!

Mujeres:

¿En dónde están las hordas
cobardes y alevosas
que oscurecer quisieron
de nuestra gloriosa patria
el fúlgido arbol?
(Blume y Cisneros, 1920, pp. 7-8).

Esta escena de Cisneros muestra una patria victoriosa. Creemos que la inclusión de este acto no solo buscó mejorar la calidad de la ópera, sino también adecuarla al nuevo contexto político de nacionalismo, vinculado en parte al indigenismo, pero también a la esperanza de la recuperación de Tacna y Arica, perdidas en la guerra contra Chile (1879-1883).

La noche del reestreno fue anunciada con entusiasmo por todos los diarios limeños. El periódico *La Prensa*, por ejemplo, lo catalogaba como «el más grande acontecimiento que puedan registrar los anales teatrales de Lima» (Anuncio del reestreno de *Ollanta*, 1920). Por otro lado, varios diarios catalogaban a la ópera *Ollanta* de representante del arte americano.

El esperado estreno se llevó a cabo el 22 de setiembre de 1920 en el teatro Forero a las 9:30 p. m., con lleno total y presencia del jefe de Estado. El reestreno realizado fue todo un éxito. El teatro estuvo repleto y el maestro Valle Riestra llegó a ser catalogado como «el mejor compositor de Sudamérica» (Rengifo, 2014, p.139 y 142).

El gran entusiasmo patriótico vivido al interior del teatro, la conexión de la nación con el incanato y su pasado glorioso por parte del público, la identificación de los incas como peruanos, y el sentirse el público heredero de estos se expresó en diversos diarios y revistas de la época de lo cual dan testimonio los diversos cronistas de espectáculos. A manera de ejemplo, presentamos un comentario de *Varietades*:

Nosotros que no nos conmovemos —confesamos ni con himnos guerreros, ni procesiones cívicas, ni discursos— hemos sentido en el estreno de *Ollantay* [error del cronista, debió ser *Ollanta*] el amor y orgullo de nuestra raza: vibraba en nuestra alma [...] la suntuosidad del pasado legendario de la patria peruana y como nunca la fuerza de nuestras tradiciones imperó en nuestro espíritu [...] estado psicológico que no era más que un reflejo [...] de esa alma de la muchedumbre. (Crónica del reestreno de *Ollanta*, 1920)

Los comentarios de las diversas publicaciones periódicas sobre el estreno coinciden en una notable acogida a la obra, en la que el público se sintió identificado con lo que Anderson denomina «comunidad imaginada» (Anderson, 1993, p. 25), una identidad cultural con símbolos comunes, que formaban parte del discurso de la Patria Nueva. Los comentarios están cargados de términos como *raza*, *nación*, *historia*, *patria*, *autóctono*, *peruano*,

pasado glorioso, vinculados con la nación peruana. El público no ve a los incas como una antigüedad lejana, sino sienten que son herederos de estos. Asimismo, es interesante observar que ningún comentario hace referencia a los indios actuales, ni se utilizó la palabra *indio* para referirse a los incas, como diría Cecilia Méndez (2000) en el título de su artículo: «Incas sí, indios no».

El diario *El Tiempo*, que reconocía la diferencia entre el reestreno (1920) y el estreno (1900), catalogó el evento como un «acto de justicia patriótica» para el maestro Valle Riestra (Valoración del reestreno de *Ollanta*, 1920), en relación de decepción que debió haber sentido el maestro Valle Riestra con la poca recepción del estreno de 1900.

A partir de la segunda semana de octubre, los precios fueron populares por fin de temporada, y sobre todo por estar subsidiados por el gobierno para que la ópera fuera observada por todas las clases sociales. La prensa comentó que se buscaba presentar la obra ante grupos institucionales y organizaciones con presencia en la sociedad y la opinión pública: escuelas fiscales, cuarteles y sindicatos. Por ello, los boletos fueron comprados por el Gobierno.

Ollanta fue presentada por última vez el domingo 17 de octubre con igual éxito y precios bajos. El 18 de octubre hubo una «función exclusiva» para el Ejército a iniciativa del ministro de Guerra, Antonio Castro. Fueron invitados los oficiales, los soldados y sus familias,

«sobre todo de los departamentos serranos», y los jefes del Ministerio de Marina, además de que las localidades fueron repartidas entre todos los cuerpos del Ejército de guarnición en Lima, Callao, Chorrillos y Magdalena (Función especial para el Ejército, 1920).

De esta forma asistieron primero las clases altas, luego los sectores medios y, al final, ciertos grupos populares y grupos institucionales.

La compañía Bracale se despidió de Lima el 19 de octubre con una función de gala en honor de la prensa y de la sociedad limeña. Lima recibió el mensaje de la obra a través de 12 presentaciones con lleno total y los comentarios favorables de la prensa. Ese mismo año, el 9 y 10 de diciembre, fue repuesta por la compañía Salvati. Las presentaciones fueron exitosas, aunque no superaron a la temporada Bracale, aun cuando la compañía Salvati era más completa.

Mostrar cómo se asimiló el mensaje de la ópera es complicado. Pero es muy probable que dada la cobertura y las representaciones se haya asimilado el mensaje: aceptar lo incaico como piedra angular

de la identidad histórica nacional, y con ello de lo indígena como elemento identitario, al menos de manera retórica. Por otro lado, si bien es cierto que los yaravíes eran escuchados o interpretados por algunos miembros de las clases altas y medias limeñas desde fines del siglo XIX, y en extractos de una que otra pieza teatral como *El cóndor pasa* (1911), se sabe que no es un género estrictamente andino e incluso sus huellas se pueden rastrear en Lima colonial (Estenssoro, 1989, como se citó en Rohner, 2018), la población limeña lo consideraba, en general, como música indígena andina prehispánica. Abelardo Gamarra señalaba que los yaravíes fueron mirados con desdén y desprecio por las clases altas en el estreno de la ópera *Atahualpa* (1877) y que recién penetrarían en los salones de Lima gracias a la escritora Manuela Gorriti (Breves apuntes sobre el yaraví, 1921, párr. 6). Así, la ópera *Ollanta* contribuiría a una mayor aceptación de los yaravíes por parte de la oligarquía y las clases medias, como elementos autóctonos de identidad nacional.

5. OLLANTA Y LA TEMPORADA LÍRICA EN EL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA: 1921

En el centenario de la Independencia, el gobierno de Augusto B. Leguía, a pesar de ciertos conflictos, estaba pasando por un momento de auge y popularidad. Contextualmente, el Estado Leguista aún se encontraba en la «fase democrática» (Burga y Flores, 1987, pp. 126-127). Se habían sucedido algunos acontecimientos autoritarios como la intervención del diario *La Prensa* (el único diario opositor) en marzo de 1921, y algunas huelgas obreras, pero el clima general era de calma. La celebración del centenario le brindó al régimen la oportunidad de legitimarse ante la ciudadanía canalizando a su favor el ambiente nacionalista imperante. Eso lo hizo a través de una serie de eventos como discursos, rituales políticos, monumentos, diversas veladas patrióticas y diplomáticas, etc.

En cuanto a representaciones teatrales, las celebraciones del centenario de la Independencia no tuvieron la magnificencia esperada. Esto decepcionó a gran parte del público limeño y se vio reflejado en diversos comentarios de la prensa.

A inicios de julio, el teatro Municipal no había definido qué espectáculo ofrecería para el centenario. Un cronista de *Mundial* señalaba que esto «no se debía a que no hubiera artistas y compañías que quisieran venir, sino porque las empresas teatrales

no querían arriesgar sus capitales habilitando a determinados agentes» (Teatros, 1921, párr. 3) pese a que el Gobierno daba subsidios a las representaciones de obras peruanas en el teatro Municipal y el Forero. Las razones de ese temor de los empresarios no están del todo claras, pero se habla de una «crisis de empresas, acentuada terriblemente» (Teatros, 1921, párr. 2). Se observa, además, en los medios de prensa una crisis mundial del teatro que en América Latina afectó, principalmente, al género lírico y produjo pérdidas en los empresarios, los cuales se volvieron muy cautelosos. La temporada lírica en el Forero estuvo a cargo de la compañía Bracale. El Estado esperaba representar la ópera *Ollanta* en las fiestas del centenario, pero esto no sucedió. La empresa Bracale postergó la representación argumentando que necesitaban tiempo para los ensayos. Por esta razón, acordó con el Estado que se presentaría a mediados de agosto (Postergación de *Ollanta*, 1921).

Si bien el Gobierno toleró la falta de la presentación de *Ollanta* en la magna fecha del centenario de la Independencia, no estaba dispuesto a que no se ponga en escena dado su carácter de símbolo de arte nacional en una velada ofrecida a las embajadas y cuerpos diplomáticos, que habían llegado a Lima por motivo de las fiestas del centenario. Así, de un momento a otro, sin estar planificada la representación de *Ollanta*, el Gobierno le exigió al empresario Bracale llevarla a cabo el 1 de agosto y le señaló que el Gobierno y la municipalidad subsidiaban parte del espectáculo. Al empresario no le quedó más remedio que llevar a cabo dicho pedido antes de lo previsto; no obstante, se acordó presentar solo un acto, como muestra de la esencia de *Ollanta* a los cuerpos diplomáticos, pues era imposible presentar a cabalidad toda la ópera. No hubo publicidad en los diarios por la premura del tiempo y porque era un espectáculo privado ofrecido a las embajadas.

Se presentó el 1 de agosto, en función privada para el cuerpo diplomático, solo el primer acto de la ópera *Ollanta* en el teatro Forero. Los artistas no tuvieron tiempo suficiente para prepararse. En palabras de un cronista se hizo «de manera apresurada» (Función de *Ollanta* para el cuerpo diplomático, 1921). Sin embargo, a pesar de algunas deficiencias notorias, se comentó que al público le gustó y «aplaudió a los intérpretes centrales, las señoras Agostinelli, Bensanzoni y el señor Salazar», incluso el yaraví fue repetido. El maestro Valle Riestra fue requerido por el público para presentarse en el escenario en donde recibió una cerrada salva de aplausos. La función terminó después de las dos

de la mañana, pues también se presentó la ópera *Madame Butterfly* (Función de *Ollanta* para el cuerpo diplomático, 1921). Dada la sorpresa de *Ollanta* y lo privado de la representación, no hubo comentarios en los periódicos y las revistas sociales.

Luego se anunciaría la representación oficial. En los carteles publicitarios se señalaba: «*Ollanta* próximamente» (Gran Teatro Forero, 1921). Se buscaba generar expectativa en el público limeño y calmar la ansiedad en el Gobierno, que reclamaba su puesta en escena. Finalmente, la ópera se anunció para el 20 de agosto. Los precios eran más accesibles con respecto a 1920.

Sin embargo, la función fue suspendida «por enfermedad de uno de los intérpretes principales...» (La temporada lírica, 1921, párr.1), y luego fue anunciada al público para el día siguiente, el 21 de agosto. El mismo día un cronista señalaba:

Esta noche se realizará en el Forero una de las funciones más interesantes de la presente temporada. En torno a esta velada ha existido una verdadera expectación como tuvimos oportunidad de manifestarlo, recogiendo los sentimientos del público, ahora días. Se trata de la reposición de la ópera nacional “*Ollanta*”, reclamada para los días del centenario [énfasis agregado] y que no fue dable representar en aquellos días porque se quiso dar a los ensayos mayor amplitud a fin de presentar la obra con todo el esmero que se requiere. En estas condiciones va a ser representada hoy [...]. (Presentación oficial de *Ollanta* en el teatro Forero, 1921)

En este comentario se observa el valor identitario de *Ollanta*. Tras superarse varias dificultades, finalmente se presentó en el teatro Forero el 22 de agosto de 1921 en una única puesta en escena. Los palcos costaban 40 soles, más cómodos que en 1920, cuando el precio era 100 soles; la platea, 6 soles; la galería, 3 soles; y la cazuela, 1 sol. Se anunció en la publicidad como un gran acontecimiento artístico. Para esa función no hubo variaciones musicales ni en el libreto respecto del reestreno de 1920. La función fue todo un éxito y estuvo bien representada como en 1920, *Ollanta* fue catalogada como símbolo y orgullo del arte nacional (Presentación de *Ollanta* del 22 de agosto, 1921). No obstante, no acaparó tanta atención de la prensa y las revistas sociales como el año anterior. Los diarios, entusiastas en 1920, mostraron pocos comentarios sobre la presentación, salvo *El Comercio*. Así, el diario *El Tiempo*, entusiasta en

1920, se abocó a la huelga de ferroviarios en 1921, y comentó escuetamente:

Las circunstancias particulares de la huelga última nos han impedido ocuparnos oportunamente del reprise de *Ollanta*, cosa harto sensible para nosotros que fuimos siempre de los más entusiastas sostenedores del éxito de nuestra popular ópera nacional. Solo nos toca, hoy insistir una vez más en el triunfo de nuestro querido Valle Riestra,

y en el suceso perdurable de su bella creación que halaga el sentimiento patrio. (La temporada lírica, 1921, párr.1)

La falta de atención de las revistas sociales de la época, así como de los diarios, en general, pudo deberse a las continuas suspensiones, realizadas a último minuto, de la ópera en cuestión, y porque *Ollanta* ya no era novedad y no tendrían nada nuevo que decir que no se haya dicho ya en 1920.

Aunque *Ollanta* se anunció como única presentación, volvió a ser puesta en escena por última vez en Lima por la compañía Bracale el martes 30 de agosto en función popular, con precios muy accesibles: palcos 30 soles, butacas 5 soles y cazuela 1 sol. Los precios eran los mismos de la función popular de *Ollanta* que ofreció la compañía en su última función oficial en 1920. Así, las clases medias y un sector de las populares, dada la rebaja de precios, pudieron asistir a esta última función. Con ello, igual que en 1920, se buscaba que la ópera y su mensaje pudieran abarcar todo el espectro social.

A pesar de que la representación de *Ollanta* fue subsidiada y auspiciada por el Gobierno (Teatros, 1921), las dificultades que ya experimentaba en el contexto nacional y las que enfrentaba económicamente el teatro, particularmente el género lírico en América Latina, así como el haber sido representada innumerables veces en la gran temporada lírica de 1920, y el que los actores no estuviesen preparados suficientemente, generaba el temor al fracaso por parte del empresario Bracale, llevándolo a suspender continuamente las funciones lo que desmotivaba al público e impedía la atención de la prensa.

No obstante, hay que señalar que, al igual que en 1920, el Estado trató que *Ollanta* llegara a todas las clases sociales, aunque solo en dos representaciones, lo cual limitaba sustantivamente ese alcance, pero mantenía su valor como símbolo de identidad nacional.

Así, *Ollanta* se presentó por primera vez y con éxito en el teatro Ideal del Callao el sábado 27 de

agosto a precios populares, ya que fue subsidiada por la Municipalidad del Callao. Asistieron todas las clases sociales y las autoridades del Callao, según los diarios y revistas de época.

6. CONCLUSIONES

La ópera *Ollanta*, a través de sus orígenes y puestas en escena a inicios del siglo XX, expresa la evolución del proceso de construcción de la nación y las identidades nacionales en el Perú. Concebida en Lima como una obra de afirmación nacional durante la ocupación chilena, su modesto estreno de 1900 revela la falta de un proyecto nacional inclusivo y la poca identificación de las clases limeñas con lo andino y el pasado prehispánico. Su apoteósico estreno en 1920 y las posteriores representaciones de 1921, con el apoyo del Estado Leguista, corresponden a un nuevo momento en el proceso de construcción del Estado nación y a una reconfiguración de las identidades. Buena parte de la recepción se debió al indigenismo del Estado Leguista.

Instrumentalizada por el Estado Leguista, *Ollanta* contribuyó a promocionar, sin proponérselo sus autores, el discurso identitario de la Patria Nueva, y reforzó entre las clases limeñas la aceptación de la identidad andina a través del Imperio incaico y de la música considerada indígena, como los yaravíes. Impulsó también esta ópera el renacimiento del teatro histórico en Lima a inicios del Oncenio.

Aunque las representaciones de 1921 no tuvieron el éxito de las de 1920, su amplia convocatoria evidencia la fuerte impresión que había dejado como símbolo identitario por la sociedad limeña, y que incluso, aunque temporalmente, había servido para ampliar la visión excluyente que han cultivado sobre la identidad y la idea de nación la mayor parte de las conservadoras élites oligárquicas limeñas.

7. EPÍLOGO

Después de las presentaciones de la ópera *Ollanta*, en el año del centenario de la Independencia (1921), no volvió a ser puesta en escena durante el Oncenio. Algunos cantantes líricos y músicos interpretaron de manera aislada yaravíes o extractos de la ópera. Tras la temporada lírica del año 1921, el género operístico, en general, se sumió en la decadencia. La ópera *Ollanta* sería representada nuevamente en Lima el 2004.

8. REFERENCIAS

- ACONTECIMIENTO TEATRAL EN LIMA. (1920, 21 de setiembre). *La Prensa*.
- ADAPTACIÓN DEL DRAMA *OLLANTAY* A LA ÓPERA *OLLANTA*. 1900, 26 de diciembre. *El Comercio*.
- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- ANUNCIO DEL ESTRENO DE *OLLANTA*. 1900, 13 de diciembre. *El Comercio*.
- ANUNCIO DEL REESTRENO DE LA ÓPERA *OLLANTA*. 1920, 21 de setiembre. *La Prensa*.
- BASADRE, J. (2014). *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Tomo 17. Producciones Cantabria S.A.C.
- BERNINSONE, L. (1925, 30 de enero). El Maestro Valle Riestra, ha muerto. *Mundial. Revista semanal ilustrada*.
- BREVES APUNTES SOBRE EL YARAVÍ (1921, 14 de octubre). *Mundial. Revista semanal ilustrada*. Blume, F. y Cisneros, L. (1920). *Ollanta*. Imp. Lux de E.L. Castro.
- BURGA, M. y FLORES, A. (1987). *Apogeo y crisis de la República aristocrática*. Rikchay. Crítica a *Ollanta*. 1900, 31 de diciembre. *El Tiempo*.
- CRÓNICA DEL REESTRENO DE *OLLANTA*. 1920, 25 de setiembre. *Varietades. Revista semanal ilustrada*. Estenssoro, J. C. (1989). *Música y sociedad coloniales, Lima 1680-1830*. Colmillo Blanco.
- FAVRE, H. (2007). *El movimiento indigenista en América Latina*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- FUNCIÓN ESPECIAL PARA EL EJÉRCITO. 1920, 18 de octubre. *La Crónica*.
- FUNCIÓN DE *OLLANTA* PARA EL CUERPO DIPLOMÁTICO. 1921, 2 de agosto. *El Comercio*. Gran Teatro Forero. 1921, 18 de agosto. *El Tiempo*.
- ITIER, C. (2000). *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo II: Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno*. CBC.
- LA TEMPORADA LÍRICA. 1921, 21 de agosto. *El Tiempo*.
- LA TEMPORADA LÍRICA. 1921, 25 de agosto. *El Tiempo*.
- LA TEMPORADA LÍRICA. 1920, 23 de setiembre. *El Tiempo*.
- LÓPEZ ALIAGA, P. (1900, 18 de diciembre). *Ollanta*, primera ópera peruana. *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*, (III), 589-595.
- MAJLUF, N. (2005). De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1780-1900. En T. CUMMINS et al. (Eds.), *Los incas, reyes del Perú*. (pp. 253-319). Banco de Crédito del Perú.
- Mc Evoy, C. (1997). *La utopía republicana. Ideales y realidades en formación de la cultura política peruana (1871-1919)*. Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

- MÉNDEZ, C. (2000). *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú* (2.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- POOLE, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- [PRESENTACIÓN DE OLLANTA DEL 22 DE AGOSTO]. (1921, 23 de agosto). *La Crónica*.
- [PRESENTACIÓN OFICIAL DE OLLANTA EN EL TEATRO FORERO]. (1921, 21 de agosto). *El Comercio*. Rengifo, D. (2018a). La Patria Nueva y el reestreno de la ópera Ollanta, Lima 1920. En P. Drinot (Ed.), *La Patria Nueva. Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930* (pp. 199-233). Editorial Contracorriente-North Carolina University.
- RENGIFO, D. (2018b). *Le théâtre historique et la construction de la nation. Essor, crise et résurgence: Lima 1848-1924*. [Tesis doctoral no publicada]. Université de Rennes 2.
- RENGIFO, D. (2014). *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima, 1920. Cultura, Nación y Sociedad a inicios del Oncenio*. Seminario de Historia Rural Andina (SHRA).
- ROHNER, F. (2018). Lima andina. Tras las huellas musicales andinas en Lima (1880-1930). *ANTHROPOLOGICA*. Año XXXVI, 40, pp. 39-70.
- TEATROS. (1921, 08 de julio). *Mundial*. Revista semanal ilustrada. Teatros. (1921, 09 de setiembre). *Mundial*. Revista semanal ilustrada.
- [VALORACIÓN DEL REESTRENO DE OLLANTA]. (23 de setiembre de 1920). *El Tiempo*.

