

## **Ópera y nacionalismo en Latinoamérica: lo irracional como ideología a través de hegemonías complejas**

Opera and nationalism in Latin America: the irrational as ideology through complex hegemonies

Miguel Farías<sup>1</sup>

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE<sup>2</sup>.

**Resumen.** Entre la segunda mitad del siglo XIX y el comienzo del siglo XX, encontramos una lista importante de óperas creadas por compositores latinoamericanos, entre las que destaca un gran número de corte nacionalista. Considerando estas obras, el presente trabajo tiene como objetivo reconocer la complejidad de la hegemonía referente a la ópera latinoamericana como fenómeno cultural, así como de la tensión irracional-racional que hace posible esta empresa. Según el análisis de obras, están divididas principalmente en dos grupos: las que narran la independencia o la construcción del Estado y las que utilizan figuras indígenas o subalternas para confirmar la identidad, tanto nacional como continental. Al concluir el artículo, se reconoce que la ópera latinoamericana responde a relaciones de poder y hegemonías complejas, nacionales e internacionales, las que hacen efectivo, por un lado, el sentimiento de comunidad y, por otro, el de reivindicación nacional e identitaria.

**Palabras clave:** Ópera Latinoamericana; Nacionalismos; Hegemonía; Indigenismos; Identidad Nacional.

**Abstract.** Between the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, we find an important list of operas created by Latin American composers, among which a large number of nationalist styles stand out. Considering these works, the present work aims to recognize the complexity of the hegemony regarding Latin American opera as a cultural phenomenon, as well as the irrational-rational tension that makes this company possible. According to the analysis of works, they are mainly divided into two groups: those that narrate independence or state construction and those that identify indigenous or subordinate figures to confirm identity, both national and continental. At the end of the article, it is recognized that Latin American opera responds to complex power relations and national and international hegemonies, which make effective, on the one hand, the feeling of community and, on the other, that of national and identity identities.

**Key words:** Latin American Opera; Nationalisms; Hegemony; Indigenisms; National Identity.

---

<sup>1</sup> Investigación realizada en el marco de Beca Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) doctorado nacional 2016-2019.

<sup>22</sup> Licenciado en Composición Musical Universidad de Chile. Master of Arts mention composition Haute École de Musique de Genève, Suiza. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Académico Pontificia Universidad Católica de Chile. Mail: miguel.farias@uc.cl.

## Introducción

El presente trabajo intenta realizar una lectura o un análisis de los movimientos nacionalistas en la creación de distintas óperas en Latinoamérica surgidos en el siglo XIX y comienzos del XX. La construcción de lo nacional a través de la ópera evidencia un proceso hegemónico, en el que ciertas respuestas contrahegemónicas concebidas desde la creación de la ópera parecieran estar presentes de manera transversal en el continente. Varios casos nos dan pistas de procesos claros dentro de los modos de construcción de lo nacional a través de la ópera en diversos países latinoamericanos, reconociéndose en una primera observación dos temáticas principales: por un lado, la consolidación de lo nacional, indicador representado por la independencia y, por otro lado, la referencia a figuras indígenas.

Los procesos hegemónicos descritos pueden ser entendidos rápidamente partiendo por una de las primeras óperas escritas y estrenadas en el continente –asociada a las celebraciones jesuitas en Bolivia, en la región de la Chiquitania–: “San Francisco Xavier” (autor anónimo). Los diálogos de esta ópera están en quechua, traducción que es atribuida a la misión evangelizadora jesuita para hacer posible la enseñanza del cristianismo a los indios y, por lo tanto, a un proceso hegemónico que, como veremos, atraviesa la historia de la disciplina en el continente. Durante los siglos posteriores, hasta la actualidad, los procesos nombrados de la producción operística latinoamericana y relacionados con la construcción de *lo nacional* parecen repetirse. Es el caso de algunas óperas decimonónicas como “Il Guarany” de Carlos Gomes (Brasil), “Guatemotzín” de Aniceto Ortega (México), “Virginia” de José Ángel Montero (Venezuela), “Lautaro” de Eliodoro Ortiz de Zárate (Chile), entre muchas más. Como ya anunciamos, muchas de estas óperas trabajan el tema de la independencia, la reciente construcción de naciones o la subalternidad, como eje principal para construir un relato nacionalista.

Gomes escribe “Lo Schiavo” en 1887, visitando directamente el tema de la esclavitud, la cual fue abolida en 1888. Esta reivindicación no es menor si pensamos en que el público objetivo de la ópera era una clase alta de Brasil. Por otro lado, “Aurora” de Panizza, de 1908, es un encargo del gobierno argentino, el que propone este evento para exaltar los valores patrióticos nacionalistas. Finalmente, “Virginia”, estrenada en 1873, tenía un fuerte contenido político, pues representaba a la naciente república venezolana y su independencia en el personaje Virginia, quien se revela ante el patricio Claudio y su tiranía.

También vemos cómo una arista de la corriente nacionalista acá descrita muestra lo que parece ser la intención de crear identidad nacional a través de figuras indígenas: “Guatemotzín”, de Aniceto Ortega (México); “Il Guarany”, del brasileño Carlos Gomes; “Lautaro”, de Eliodoro Ortiz de Zárate; “Caupolicán”, de Remigio Acevedo; “La hija de Jefe” (1875), del cubano Laureano Fuentes Matons; “Atzimba”, del mexicano Ricardo Castro; tres óperas basadas en “Tabaré”, de los mexicanos Arturo Cosgaya Ceballos y Heliodoro Oseguera, y del uruguayo Alfonso Broqua. También, tres óperas en Ecuador sobre el drama entre salvajes; “Cumandá”, de Luis H. Salgado, Pedro Pablo Traversari Salazar y Sixto María Durán Cárdenas. En Perú, encontramos “Ollanta”, del compositor José María Valle Riestra y “Atahualpa” de Carlo Enrico Pasta, y así la lista sigue<sup>3</sup>.

Estas dos caras del movimiento nacionalista operístico que comienza a nacer en Latinoamérica describen cómo la tradición fue introducida en el continente mediante un proceso hegemónico de carácter evangelizador y colonizador. Una situación interesante por destacar es que

<sup>3</sup> Una lista, incompleta, pero que crea un panorama de las óperas acá tratadas, puede ser vista en Miranda et al., 133-4.

el idioma predominante en las óperas latinoamericanas de la época, salvo algunas excepciones, es el italiano, fenómeno que, a pesar de ser una tradición dentro de la disciplina de la composición de óperas venida del viejo continente, es necesario cuestionar para el desarrollo de este proyecto. Una década después del fin del siglo XIX, encontramos propuestas de libretos en español que, además, prolongan la tradición nacionalista que describimos en este trabajo. Considerando lo anterior, el objetivo de este artículo es reconocer la complejidad de la hegemonía referente a la ópera latinoamericana como fenómeno cultural, así como de la tensión irracional-racional que hace posible esta empresa. Para ello, indagaremos en los procesos hegemónicos de la ópera en América Latina y luego analizaremos las obras que representan este fenómeno.

### **Ópera y procesos hegemónicos en América Latina**

El proceso hegemónico que se observa respecto a la historia de la introducción de la ópera en Latinoamérica es evidente, pero, además, incluye situaciones que proponen nuevas preguntas. Principalmente, el hecho de que, durante alrededor del primer siglo de escritura de óperas en Latinoamérica, los libretos fueron casi en su totalidad en lengua italiana. Una de las posibilidades refiere a que esta misma predominancia estaba instalada en España, bajo lo que algunos autores han denominado el *complejo español*<sup>4</sup> (De Diego 345), el que tiene que ver con una tradición operística en sí misma, y que refiere sobre todo a la tensión dialéctica que podría existir entre esta corriente y la agencia de la escritura nacionalista venida de otros países. Así, este caso sirve para ser estudiado a nivel latinoamericano. Si lo pensamos desde nuestro continente, vemos óperas con elementos referentes latinoamericanos<sup>5</sup>, lo que demuestra una agencia desde los creadores operísticos latinoamericanos. Existe, entonces, la posibilidad de una especie de transculturación<sup>6</sup> a nivel disciplinar. Los casos propuestos dilucidan un proceso hegemónico –y su contraparte contrahegemónica– que describen una manera de pensar y hacer música desde Latinoamérica, basado en el contenido que se inscribe en las creaciones, así como también parecieran confirmar una dominación respecto a la forma-estructura proveniente de la tradición musical europea.

Vemos, entonces, una tensión entre forma y contenido, siendo la primera una herencia o un producto ya conflictivo en cuanto a su identidad –por ejemplo, los mencionados libretos en italiano en óperas españolas– y el segundo, un terreno que pareciera estar en disputa por parte de los creadores latinoamericanos. Adorno (755-761) ya propone una lectura desde la sociología de la música que explica una tensión dialéctica histórica entre forma y contenido, a la que se ve expuesta la música respecto de sus diferentes análisis, principalmente marxista y weberiano<sup>7</sup>. Respecto a este problema, la propuesta de este trabajo es que en Latinoamérica existe esta tensión en cuanto al contenido y la posibilidad de configurar una identidad en la disciplina, no así en su forma o estructura, la que pareciera seguir la senda de expansión de la tradición musical europea.

### **Forma y contenido**

---

<sup>4</sup> Refiere a la influencia dominante de la tradición italiana en las óperas escritas en España.

<sup>5</sup> Por ejemplo, el caso de “Guatemotzín”. La primera en incorporarlos no solo en su libreto, si no que también en su construcción musical (Mayer-Serra 141-2).

<sup>6</sup> Referente a lo propuesto por Ángel Rama; no en el sentido “antropológico” expuesto por Fernando Ortiz.

<sup>7</sup> Para más, ver Fubini 407-47.

Una discusión importante refiere, entonces, a la definición de forma y contenido en ópera, referida al arte y a la música, la que se mantiene a través de las últimas décadas. Tomaremos algunas posiciones que se definen respecto al tema específico de este trabajo. Por un lado, las tesis contenidistas remontan a pensamientos idealistas y militantes de una tradición musical romántica, en que la expresión y los sentimientos conforman un contenido asignado al sonido, el que es muchas veces imposible de llevar a palabras. Por otro lado, la escuela formalista, en cuanto al estudio de la música más que a la creación de ella, nace con el teórico Eduard Hanslick, quien reflexiona a través de los valores estéticos de la música y sus cargas tanto expresivas como de significado. Él afirma que la expresión de los sentimientos no es el contenido de la música. Es aquí donde podemos citar también otros pensadores que han trabajado el tema, como Weber y Adorno, por nombrar a los más conocidos. De manera específica, Weber describe la estructura de la música como resultado de una racionalización histórica y, principalmente, social y cultural. Así, enmarcamos todo lo que pueda desprenderse de esta estructuración como forma, es decir: ritmos, alturas, polifonías, funciones armónicas, entre otros parámetros. Sobre esto, es interesante citar el ejemplo de Wagner y su desarrollado uso de lo que en la tradición operística se conoce como *leitmotiv*, que refiere al uso de un motivo musical para designar o proyectar situaciones, personajes, sentimientos y otras líneas narrativas o dramáticas. Wagner, en su “Tetralogía del Anillo”, construye una compleja red de *leitmotifs* que interactúan entre sí a nivel melódico, armónico y rítmico unos se desprenden de otros o se transforman. Un ejemplo simple: el *leitmotiv* del génesis o la creación con que comienza la ópera “El oro de Rhin” –y, por lo tanto, la tetralogía también-, utiliza un arpeggio en notas largas. Segundos después, la aceleración y sutil complejización de este motivo, nos presenta uno nuevo, el de la naturaleza, para más adelante volverse a complejizar mediante la expansión de su tesitura y su aceleración rítmica, lo que resultan en el *leitmotiv* del “Rhin”, o en cuanto a su dirección melódica, en el *leitmotiv* del “Arcoíris”. Con este ejemplo, intento exponer lo que desde el punto de vista de los creadores pareciera dotar de significado, de contenido, los elementos puramente sonoros, o lo que Weber define como una estructura resultado de la racionalización. Incluso, en un caso extremo, si eliminamos el canto y por consecuencia el texto de estos momentos de la ópera, el sonido en sí mismo cuenta o narra una historia (creación-naturaleza-Rhin-etc). Contrario a esto, podemos definir que el auditor debe informarse, instruirse, o más bien, participar en la generación de estos contenidos, para que estos existan, ya que, si no está preparado, no es posible comprenderlos<sup>8</sup>.

Como postura en el presente trabajo, es necesario definir ciertos elementos de la ópera como contenido (libreto, por ejemplo) y otros como forma (la ópera como forma estética y como estructura o plan formal). Existen otros que deben ser redefinidos en cuanto su utilización. La melodía, como estructura y manera de ordenar alturas, es una forma que puede albergar contenido, pero puede también, dependiendo su construcción en relación a los contenidos que se definen desde el mismo texto, ser portadora de contenido, como es el caso de los *leitmotifs* que ya hemos descrito. Asimismo, volviendo al caso de nuestro continente, las citas a ritmos locales en las óperas latinoamericanas. En resumen, en el presente trabajo definiremos como contenido, además de todo lo que es enunciado con palabras, todo lo que, siendo puramente sonoro, forma parte de redes de significados dentro de una misma ópera o dentro de una cultura o tradición.

---

<sup>8</sup> Como respuesta a esto también se puede pensar que el lenguaje mismo requiere una preparación, pero es parte de la discusión histórica y no de la elección o posición que tomaremos en el presente trabajo.

De lo anterior, podemos intuir que todo lo que es forma es una expansión de la tradición operística europea; no así lo que es contenido, ya que intenta recrearse desde un pensamiento musical latinoamericano. Por ejemplo, la historia de un héroe mapuche o las melodías que refieren a culturas locales.

### **Ópera y nacionalismo, lo irracional como ideología**

Contrariamente a las propuestas formalistas mencionadas, Nietzsche promueve lo irracional como parte clave de la creación dramática<sup>9</sup>. Lo importante en esta contraposición de propuestas es la posibilidad de considerar que lo irracional mencionado construye el contenido de una obra, en este caso, una ópera. Si así fuera, debemos considerar los elementos irracionales que son incorporados sin problema en el proceso de racionalización de la música, tal como lo expone Weber; es decir, lo irracional en la construcción de la forma o estructura de lo musical, y más importante aún, lo relevante que es el elemento irracional en el proceso creativo. La irracionalidad pareciera también ser artífice de una ideología nacionalista. ¿Por qué los soldados están dispuestos a dar su vida por una nación? ¿Por qué ese amor incomprensible por una bandera? Anderson explica, primero, el origen y la difusión y luego, algunas conclusiones reflexivas sobre estos movimientos, los que son el resultado de una tendencia del hombre a hacer comunidad. En este caso, una imaginaria que, así como la religión o en algún momento las comunidades hablantes de una misma lengua, conforman.

Podemos ver cómo en el campo de la creación de ópera latinoamericana de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, encontramos una lista considerable de obras adherentes a lo que parece ser una corriente nacionalista. El nacionalismo que describimos se presenta inscrito en los libretos. Sin tener aún mayor información de lo que podríamos llamar contenido musical o sonoro en las óperas en cuestión, partimos por definir la idea de nacionalismo en las óperas latinoamericanas como la intención de construir una comunidad, construir la nación, o una imagen de ella, a través de la escritura de óperas. Con esta aclaración hecha, es interesante detenerse a reafirmar que no está en duda la relación hegemónica mediante la cual se introduce la ópera en Latinoamérica como tradición, aunque sobre esto es necesario ahondar un poco más, ya que es una situación llena de sutilidades importantes para este trabajo. Es necesario partir por entender *desde dónde* se crean las óperas, y esto es desde una clase dominante a nivel nacional-local, lo cual crea una interesante relación a nivel global. Esto porque, a través de los nacionalismos, y más aún, a través de los indigenismos antes mencionados, se crea una reacción contrahegemónica ante los dominadores a un nivel global (el imperio), nacida desde los dominadores locales (la oligarquía o clase alta). La dominación debe definirse como una relación en que participan dos voluntades, es decir, dos sujetos, y en este caso vemos cómo se define una red compleja de sujetos participantes.

Esto lo podemos entender como dominación interna, la que usa características identitarias como la construcción nacionalista o indigenista para *resistir* a la dominación externa. Por otro lado, es importante destacar la carga ideológica que ha acompañado a la tradición operística<sup>10</sup>, referente a su contenido político de denuncia y reivindicativo, lo que pone posiblemente en duda lo que

---

<sup>9</sup> Nietzsche defiende la necesidad de irracionalidad en la creación artística, vinculando el nacimiento de la Tragedia griega a las artes modernas –y la ópera específicamente–. Lo afirma a lo largo sus Escritos Preparatorios de *El Nacimiento de la Tragedia*, por ejemplo: “... nosotros retendremos únicamente que el drama antiguo floreció a partir de una epidemia popular de ese tipo, y que la desgracia de las artes modernas es *no haber brotado de semejante fuente misteriosa*” (Nietzsche 237).

<sup>10</sup> La que hasta ahora consideramos como tradición musical, en cuanto a forma, heredada de Europa a Latinoamérica.

podría ser una reacción contrahegemónica de las óperas creadas en América Latina, a través de su contenido.

### **Lo irracional en la tensión forma contenido dentro del campo de la creación de ópera latinoamericana**

La tensión entre forma y contenido devela una propuesta irracional. Desde lo macro, en el campo de la creación de óperas, podemos pensar la tensión descrita como la resultante en una ideología irracional: la forma operística no es modificada ni alterada, sino que se presenta como una continuación de la tradición de la disciplina operística europea, contrariamente a lo que entenderemos como contenido, el que parece generarse desde lo latinoamericano.

Para ahondar en esto, vemos cómo tanto el contenido musical –el caso de “Guatemotzín”, por ejemplo– como el formal –el hecho de que las óperas sigan su gran forma estética en lo macro, y la música sea escrita e inscrita dentro de la tradición occidental, resultado de lo que Weber describe como una racionalización de lo musical a través de la historia– conviven, y más aún, se necesitan mutuamente para conformar como producto lo que entendemos como ópera latinoamericana. En este sentido es que volvemos a citar la ópera “Guatemotzín”<sup>11</sup>, primera en Latinoamérica en tratar temas históricos locales (Mayer-Serra 141-142) y en ser vehículo de un contenido latinoamericano contado desde los indios<sup>12</sup>, pero a través de un soporte, una forma heredada, sin cambios. Incluso en su montaje se intentó que el contenido surgiera desde lo local. En efecto, los vestuarios de los cantantes solistas fueron creados bajo la asesoría de arqueólogos en boga en la época (Miranda y Tello 84). Asimismo, incorpora citas de folclor mexicano, como los coros de indígenas. Así vemos, entonces, cómo el contenido es tomado desde el folclor de origen mexicano, pero presentado sobre una estructura o forma que no lo es<sup>13</sup>.

Más casos como estos pueden ser encontrados en óperas del periodo –segunda mitad del siglo XIX e inicio del siglo XX– como, por ejemplo, “Lautaro” de Eliodoro Ortiz de Zárate, ópera en la que, encontramos una danza mapuche, presentada a través de un ballet (Farías 2015). Un caso incluso más extremo es el del compositor mexicano Ricardo Castro y su ópera “*Atzimba*”, de 1900, en la que, según Miranda y Tello 84, se repite la trama de *Aida* de Verdi, cambiando las pirámides egipcias por las *yácatas* de los tarascos o purépechas.

Lo indígena está enormemente presente como herramienta constructora de una imagen de lo nacional, así como de refuerzo de la idea de estado independiente y la hegemonía local que esto significa, pero también confirma lo que podríamos denominar relación dominante-dominado entre Europa y Latinoamérica, lo que se traduce en una reacción contrahegemónica que reivindica lo latinoamericano por sobre lo heredado desde Europa, a través de la ópera y, en específico, su contenido.

Para ahondar en lo local y lo que hemos nombrado hegemonías internas, podemos citar al compositor venezolano José Ángel Montero, autor de “Virginia”. Esta ópera relata la independencia venezolana a través de la historia de una mujer y su liberación. Al terminar de

<sup>11</sup> La partitura de esta ópera no ha sido editada. Existen pocas copias disponibles en bibliotecas en México. Una de ellas en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de México. Las principales referencias publicadas que se encuentran sobre la obra corresponden al musicólogo Robert Stevenson, quien la estudió como parte de su línea de investigación.

<sup>12</sup> Desde los indios como sujetos protagonistas de la historia en cuestión, no como narradores.

<sup>13</sup> Pensamos acá la melodía como contenido, y su armonización clásico-romántica, o el uso del coro, por ejemplo, como forma.

escribirla, Montero empezó a buscar contactos para poder montarla. Fue así como el presidente Antonio Guzmán Blanco se enteró de esta ópera y su temática. Además, según él, era la primera que se escribía en el país<sup>14</sup>, por lo que decidió financiar su montaje en el Teatro Caracas. Vemos cómo la ópera fue utilizada como herramienta de propaganda, tanto interna como externa, como articuladora de una hegemonía externa al país reivindicativa respecto al imperio y como publicidad dentro de un país que progresa y se acerca a una ansiada modernidad. En Venezuela, fue derrumbada la hegemonía conservadora desde la década de 1840, lo que da paso a Guzmán Blanco, un populista autoritario (Halperin Donghi 257). En este momento vemos cómo la ópera fue una herramienta de dominación y de reivindicación.

Así lo vemos también en Chile, donde encontramos casos parecidos en las óperas “Lautaro” de Ortiz de Zárate y “Caupolicán” de Remigio Acevedo, las que utilizan una figura indígena para exacerbar el carácter nacionalista de la ópera, adhiriendo a lo que entendemos como función contrahegemónica de la ópera nacionalista en Latinoamérica. Lo interesante es la tensión forma-contenido que resulta en esta herramienta hegemónica compleja, que articula un proceso identitario nacionalista a través de la ópera, tanto hacia el exterior como el interior del país: En Chile y, probablemente, en gran parte de Latinoamérica, la ópera fue utilizada como una instancia para ejercer oligarquía. Cualquier relación con la ópera como experiencia significaba ser parte, o estar cerca al menos, de la clase dominante. Por otro lado, los compositores, los que además pertenecían a esta clase dominante, a través de su arte, exacerbaban lo nacional por medio de figuras subalternas que eran parte de los dominados. Se articula así otro tipo de relación hegemónica; esta vez hacia lo externo al país. Es decir, tanto para la creación de una imagen de nación, ejercida en este caso al convencer a los chilenos de que sí se era una nación real, como para la ya mencionada independencia identitaria, e incluso artística o estética, de Chile respecto a Europa.

Interesante, entonces, teniendo en cuenta la complejidad dual de la hegemonía descrita que se articula a través de la ópera, es caer en cuenta, una vez más, en que los libretos escritos hasta comenzado el siglo XX están en su gran mayoría en idioma italiano. Lo calificamos de interesante no porque no estén en castellano, sino porque en España las óperas también estaban en esta lengua, incluso las que eran categorizadas como óperas nacionalistas (De Diego 345). En un momento, la reivindicación tanto en Europa como en Latinoamérica llegó a la configuración de libretos en idioma castellano, pero ¿qué significaba esto en América Latina? Quizás solamente el trasladarse de un idioma ajeno a otro que también lo era (que está un poco más cerca de ser propio por ser el de los conquistadores). Y, justamente, el hecho de que no era realmente propio es importante, pues da cuenta de la realidad latinoamericana y de lo que estamos presentando como una doble hegemonía en torno a la construcción de lo nacional en las óperas en cuestión. El que los libretos fueran escritos en castellano, por un lado, afirmaba una imagen nacional para el interior de la mayoría de los países latinoamericanos. Sin embargo, por otro lado, los vinculaba aún más fuertemente con el piso superior en la hegemonía que hemos denominado como externa, donde la solución o respuesta es la apropiación de los contenidos en la ópera. La reacción contra hegemónica ante el imperio solo puede definirse a través de la narración de lo local y exclusivo latinoamericano.

## Conclusión

---

<sup>14</sup> Lo que no es cierto, ya que la primera es “El maestro Rufo Zapatero”, ópera bufa compuesta en 1848 por José María Osorio.

De acuerdo con el objetivo planteado en esta investigación, se identificaron diferentes situaciones de dominación en lo relacionado a la ópera nacionalista en América Latina, así como en la definición de dos relaciones hegemónicas visibles: la interna –hegemonía– y la externa –contrahegemonía–. También entendemos que esto da cuenta de lo que es Latinoamérica durante el siglo XIX, la construcción de Estados e identidades en camino a la modernidad. La construcción de la imagen nación a través de la ópera legitima tanto la hegemonía interna como lo que entendemos como contrahegemonía externa ante el imperio. El tema elegido para esta afirmación es la narración misma de la construcción de los estados –“Virginia”, por ejemplo– y una gran presencia de óperas con temáticas indigenistas. ¿Por qué lo indígena? Si enumeramos qué es lo que culturalmente, a nivel tanto latinoamericano como local-nacional, puede definir lo latinoamericano, iremos descartando rápidamente las opciones: 1) idioma, es el mismo de nuestros conquistadores. 2) Religión, a nivel de Estado y nación también es heredada –o impuesta– por España. 3) La historia, principalmente la escrita y *oficial*, se relaciona con la conquista, salvo algunos relatos locales. Es en estos últimos relatos nombrados en donde surgen los temas indigenistas que se utilizan como temáticas de una gran cantidad de óperas nacionalistas latinoamericanas del periodo estudiado. Así se entiende que esto es lo que puede mostrarse como único y representativo de Latinoamérica<sup>15</sup>. En el siglo XIX, lo indígena, narrado a través de la ópera, sirve para afirmar la independencia latinoamericana frente a los, hasta hace poco, dominadores. Más interesante aún es, como ya mencionamos, dar cuenta de que quienes narran y defienden la imagen indígena a nivel internacional son oligarquías de los países en cuestión. Por otro lado, a nivel interno, los nacionalismos –y por lo tanto lo indígena– convencen a todas las clases o capas sociales de que sí, sin duda, se es una nación, un Estado, un colectivo independiente de los antiguos conquistadores, incluso con manifestaciones culturales y artísticas al mismo nivel de los ya mencionados. Esto reafirma la dominación interna y la relación hegemónica de las clases altas sobre el resto (Miranda y Tello 145-174; De Diego 345-347; Farías 123-127 P; Bethell 197-201).

El aporte del presente artículo se reconoce en la doble hegemonía, que interpretamos como función relacionada al poder en la ópera nacionalista latinoamericana en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, representa claramente el paradigma de los nacionalismos: lo irracional de ser parte de un grupo homogéneo, a pesar de que, en este grupo, nadie se conozca ni pueda afirmar racionalmente esta homogeneidad. Así también, reafirma lo romántico, referido al sentimiento que caracteriza a los nacionalismos, más aún vinculados al arte y lo estético. En este caso, si es de lo indígena de lo que se está hablando, no hay parámetros que modifiquen la veracidad de la independencia tanto nacional como identitaria, a pesar de que la funcionalidad del nacionalismo en la ópera latinoamericana pareciera ser un modelo que se repite si pensamos en la ópera nacionalista y reivindicativa de Verdi, por ejemplo, o la que afirma lo nacional a través de mitos, como es el caso de Wagner<sup>16</sup>. Esta última se configuró de manera compleja, por lo ya expuesto (lo que presentamos como doble hegemonía). Además, evidencia un sentimiento nacionalista especial y que, una vez más, da cuenta de la realidad latinoamericana, ya que no se piensa en nacionalismos *nación versus nación*, sino que en lo que es latinoamericano versus lo que

<sup>15</sup> Vale la pena mencionar a modo de comentario que esta afirmación identitaria y nacional a través de lo indígena es siempre con el “indígena del pasado” como modelo, jamás el contemporáneo, ya que este pareciera haber perdido los atributos positivos que el pretérito sí posee.

<sup>16</sup> Para más, ver Snowman.



no lo es<sup>17</sup>. Finalmente, vemos cómo lo nacional en ópera representa una temática que vincula lo racional con lo irracional, resultando en una situación compleja en cuanto a relaciones hegemónicas, y concreta, en cuanto a funciones políticas y sociales. La configuración del sistema estatal fue una compleja red de pactos, conflictos y guerras y uno de sus principales problemas era la capacidad de unir los destinos de las comunidades de vida, en tanto comunidades políticas, a través lo afectivo, sentimental y finalmente irracional. Así como en Europa expresiones artísticas dieron efectividad a la instalación de un sentimiento nacional, en Latinoamérica, se consolidó un proceso de independencia, lo que no solo selló el estrecharse las manos como una gran comunidad, sino que también desafió y propuso el soltar la mano del dominador imperial.

## **Bibliografía**

---

<sup>17</sup> Un interesante ejemplo es el referido a la ópera “Manuela y Bolívar” de Diego Luzuriaga y la discusión referida a lo nacional que se presentó en medios nacionales. Se pueden encontrar ejemplos y comentarios sobre estos en De Diego (360).

- Adorno, Theodor W. *Sociología de la Música. Escritos Musicales*. Madrid: Akal, 2011. Impreso.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Bethell, Leslie. *Historia de América Latina, V. 8: Cultura y sociedad, 1830-193*. Barcelona: Crítica, 1991. Impreso.
- De Diego, Antonio. *Ópera y celebración. El papel de la ópera como elemento de construcción de identidades en Latinoamérica. La independencia de América. Primer centenario y segundo centenario*. Sevilla: Themata, 2011. Impreso.
- Farías, Miguel “Pretensiones culturales de la oligarquía chilena en el siglo XIX, el caso de la ópera.” *Revista Neuma* Sep. 2013. Web. 18 abr. 2015.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2005. Impreso.
- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza, 2013. Impreso.
- Hanslick, Eduard. *Du beau musical*. París: Hermann, 2012. Impreso.
- Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la Música Mexicana desde la Independencia hasta la Actualidad*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1941. Impreso.
- Miranda, Ricardo y Aurelio Tello. “La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana”. *La música en Latinoamérica* vol. 4. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2014. Impreso.
- Weber, Max. *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Economía y Sociedad. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.

---

Recibido: 13 de marzo de 2020.

Aceptado: 16 de junio de 2020.