

ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 13. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

**Exotismo y Tradición en la Ópera Latinoamericana:
Apropiaciones y Resistencias**

*Exoticism and Tradition in Latin American Opera:
Appropriations and Resistance*

Miguel Farías Vásquez*

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

 <https://orcid.org/0009-0007-7841-128X>

Resumen. Este artículo examina el fenómeno del exotismo musical en la ópera latinoamericana durante el período nacionalista (1870-1930), analizando la compleja relación entre las tradiciones operísticas europeas y las expresiones identitarias latinoamericanas. A través del análisis de obras paradigmáticas como *Il Guarany* de Carlos Gomes, se explora cómo los compositores latinoamericanos emplearon figuras indígenas y elementos locales dentro de estructuras formales europeas, creando un equilibrio particular entre forma y contenido que refleja las tensiones socioculturales de la época. El estudio propone que el exotismo en la ópera latinoamericana constituyó un doble dispositivo: por un lado, funcionó como herramienta de legitimación internacional, y por otro, como instrumento hegemónico interno para la construcción nacional. Mediante el análisis de recursos musicales, narrativos y socioculturales, se demuestra cómo el exotismo latinoamericano difiere fundamentalmente del orientalismo europeo, configurando una estrategia cultural específica que responde a las particulares condiciones de las sociedades postcoloniales en proceso de definición identitaria.

Palabras claves: Exotismo musical, ópera nacionalista, indigenismo, identidad latinoamericana, hegemonía cultural, postcolonialismo.

* Doctor en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Magister en Composición. Universidad de Haute École de Musique de Genève, Licenciado en Composición. Universidad de Chile. Correo: miguel.farias@uc.cl. Contribución CRediT Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

Abstract. This article explores the presence of exoticism in Latin American operas written between the 19th and 21st centuries, analyzing how the idea of the "exotic" contributes to shaping a regional cultural identity. Drawing from authors such as Edward Said and Ralph Locke, and from musicological debates surrounding identity and representation, the text examines both the staging and the musical construction of the "Other" in various operas that incorporate indigenous or Afro-descendant themes. The article argues that exoticism, while emerging from a colonial and Eurocentric logic, is resignified by Latin American composers as a space of resistance and affirmation. By analyzing specific operatic cases, the article reveals how the appropriation and transformation of exotic elements help construct a unique narrative about Latin American cultural identity.

Keywords: Musical exoticism, nationalist opera, indigenism, Latin American identity, cultural hegemony, postcolonialism.

Introducción

El estudio del exotismo musical y sus manifestaciones en la ópera ha sido tradicionalmente centrado en la producción europea del siglo XIX, principalmente en obras canónicas como *Aida* de Verdi o *Les Indes Galantes* de Rameau. Sin embargo, cuando este análisis se traslada al contexto latinoamericano, surge una paradoja fundamental: ¿cómo se configura el exotismo cuando quien lo produce no es el centro imperial sino la periferia cultural? ¿Qué ocurre cuando el "otro" exotizado es, en realidad, parte constitutiva de la propia identidad nacional que se busca construir?

La ópera latinoamericana del período nacionalista (1870-1930) ofrece un escenario particularmente fértil para examinar estas cuestiones. Durante estas décadas, coincidentes con lo que Bernardo Subercaseaux (2002) denomina "período integrador" en la construcción de los imaginarios nacionales latinoamericanos, la ópera se convirtió en un espacio privilegiado para la negociación entre tradiciones musicales europeas y contenidos identitarios locales. Esta tensión se manifestó especialmente en el tratamiento de las figuras indígenas, que pasaron a ocupar un lugar central en numerosas óperas nacionalistas del continente.

El presente artículo propone que el exotismo en la ópera latinoamericana funcionó como un dispositivo complejo con múltiples dimensiones: como estrategia de legitimación artística frente a Europa, como herramienta de construcción nacional interna, y como reflejo de las tensiones sociales y raciales propias de las sociedades postcoloniales. A diferencia del exotismo europeo, que

operaba principalmente como un mecanismo de dominación cultural sobre un "otro" geográficamente distante, el exotismo latinoamericano implicó un proceso más complejo de auto-representación y negociación identitaria.

Para desarrollar esta propuesta, el artículo se estructura en seis secciones. Primero, establecemos un marco teórico sobre el exotismo musical, revisando y problematizando los conceptos de orientalismo y exotismo en relación con el contexto latinoamericano. Segundo, analizamos la introducción y desarrollo de la ópera en América Latina como fenómeno cultural y político. Tercero, examinamos detenidamente el caso paradigmático de *Il Guarany* (1870) del brasileño Carlos Gomes. Cuarto, exploramos otras manifestaciones significativas del exotismo operístico en el continente, identificando patrones comunes y particularidades nacionales. Quinto, proponemos el concepto de "doble hegemonía" como clave interpretativa del exotismo latinoamericano. Finalmente, ofrecemos conclusiones sobre la especificidad del exotismo en la ópera latinoamericana y sus implicaciones para la teoría cultural postcolonial.

Marco teórico: Repensar el exotismo desde América Latina

Del orientalismo al exotismo musical: aproximaciones teóricas

Para comprender el fenómeno del exotismo en la ópera latinoamericana, resulta fundamental revisar los aportes teóricos sobre la representación del "otro" en la música occidental. El concepto de orientalismo, desarrollado por Edward Said (1978), ofrece un punto de partida esencial, al evidenciar cómo las representaciones occidentales de culturas no-europeas operan como instrumentos de dominación, construyendo al "otro" desde una posición de autoridad cultural que simultáneamente afirma la superioridad occidental y justifica proyectos imperiales.

Said examina cómo Occidente ha construido históricamente una imagen de Oriente que responde más a fantasías y necesidades europeas que a realidades históricas, creando un cuerpo de conocimiento que ha servido para legitimar la dominación política y cultural. Aunque Said se centra principalmente en representaciones literarias y académicas, sus ideas han sido aplicadas productivamente al análisis musical, particularmente por John MacKenzie (2007), quien explora cómo el orientalismo musical no sólo refleja procesos de dominación sino también fascinación, intercambio y apropiación cultural.

En el ámbito musicológico, Ralph Locke (2007, 2009, 2011) ha profundizado este análisis proponiendo dos paradigmas complementarios para entender el exotismo musical. El primero, al que

denomina "paradigma del estilo exótico", define el exotismo como la incorporación de elementos sonoros foráneos (escalas, ritmos, instrumentación) en el lenguaje musical occidental. Este paradigma enfatiza cómo compositores como Mozart (en *Die Entführung aus dem Serail*), Bizet (en *Carmen*) o Debussy (en *Pagodes*) incorporaron sonoridades asociadas a culturas no occidentales para crear efectos de "color local".

El segundo, más comprehensivo, es el "paradigma de todo el contexto completo" (*all music in full context*), que considera exóticas también aquellas obras que representan culturas distantes sin necesariamente incorporar elementos sonoros característicos de ellas. Este paradigma reconoce que el exotismo puede operar a nivel narrativo, escénico y simbólico, incluso cuando la música permanece dentro de convenciones occidentales.

Esta distinción resulta crucial para el análisis de la ópera latinoamericana, donde frecuentemente encontramos una representación de lo indígena o lo local que no necesariamente incorpora elementos musicales autóctonos, sino que opera fundamentalmente a nivel narrativo y simbólico. Como señala Locke (2009), el exotismo musical puede manifestarse no solo en un "estilo musical exótico" sino en cómo la música, incluso permaneciendo fiel a los cánones occidentales, participa en la construcción de personajes y narrativas que responden a imaginarios sobre culturas distantes.

No obstante, para comprender cabalmente el exotismo musical en América Latina durante el siglo XIX, es imprescindible integrar las nociones de nacionalismo e imperialismo. Ambos conceptos son fundamentales para explicar cómo las élites culturales del continente participaron de un proyecto moderno que, si bien respondía a una lógica colonial interna, también aspiraba a situarse frente a Europa en términos de diferencia legítima. El nacionalismo latinoamericano, no debiera separarse del horizonte imperialista desde el cual se articuló gran parte del imaginario identitario. Así, el exotismo latinoamericano no es solo una expresión estética de fascinación por lo autóctono, sino una tecnología discursiva vinculada a la consolidación del Estado-nación y al posicionamiento estratégico en un sistema mundial desigual. En este sentido, podríamos pensar el binomio Orientalismo/Imperialismo como análogo y a la vez complementario del par Exotismo/Nacionalismo, cuya conjunción ilumina la dimensión ideológica y geopolítica de las representaciones culturales en el siglo XIX.

La especificidad del exotismo latinoamericano

Estas ideas se complejizan aún más si consideramos cómo el exotismo latinoamericano se inscribe en el cruce entre proyectos nacionales emergentes y la persistencia de estructuras imperiales, tanto externas como internas. En el caso latinoamericano, sin embargo, la aplicación de estos modelos teóricos requiere considerar varias particularidades fundamentales. A diferencia del exotismo europeo, que representa culturas geográficamente distantes y claramente diferenciadas del "yo" europeo, el exotismo latinoamericano opera en un espacio cultural donde las fronteras entre el "yo" y el "otro" son más fluidas y contestadas. Esto genera varias especificidades:

1. Proximidad geográfica y distancia cultural: A diferencia del orientalismo europeo, que exotiza culturas geográficamente distantes, el exotismo latinoamericano construye una representación de lo indígena que es geográficamente próximo pero culturalmente distante.
2. El otro como parte del yo nacional: Las figuras indígenas exotizadas no son completamente externas al proyecto nacional, sino que son incorporadas (aunque de manera subordinada) como elementos constitutivos de la identidad nacional en formación.
3. Auto-exotización como estrategia legitimadora: Los compositores latinoamericanos frecuentemente utilizaron la exotización de elementos locales como estrategia para ganar reconocimiento en los centros culturales europeos, configurando lo que podríamos denominar un "auto-exotismo".
4. Tensión temporal: El indígena representado no es el contemporáneo sino una figura idealizada del pasado, estableciendo una distancia temporal que permite su apropiación simbólica sin cuestionar jerarquías raciales existentes.

Estas particularidades conforman lo que podemos entender como una “auto-exotización”, es decir, los procesos mediante los cuales compositores de la periferia cultural adoptan estratégicamente elementos locales y los presentan utilizando lenguajes musicales europeos como forma de negociar su posición en el campo musical internacional.

Esta comprensión más compleja del exotismo resulta indispensable para evitar dos simplificaciones frecuentes en los estudios sobre música latinoamericana: por un lado, la que ve estas obras como meras "copias" o "imitaciones" de modelos europeos; por otro, la que las celebra acríticamente como expresiones "auténticas" de identidad nacional. Como argumenta Leonora Saavedra (2001) respecto a la música mexicana, estas interpretaciones binarias ignoran la complejidad de procesos culturales que no son ni completamente miméticos ni completamente originales, sino que implican complejas estrategias de apropiación, negociación y transformación cultural.

La ópera en Latinoamérica: trayectoria histórica y función social

Introducción y desarrollo de la ópera en el continente

La introducción de la ópera en Latinoamérica durante el siglo XIX se inscribe en un proceso más amplio de modernización cultural y construcción nacional. A diferencia de Europa, donde la ópera evolucionó como forma artística a lo largo de siglos, en Latinoamérica fue adoptada como símbolo de civilización y progreso por las élites criollas post-independentistas.

Las primeras representaciones operísticas en el continente datan del siglo XVIII, generalmente asociadas a celebraciones coloniales y actividades misioneras, como es el caso de la ópera *San Francisco Xavier* (autor anónimo) en la región boliviana de Chiquitania, o *El Púrpura de la Rosa* de Torrejón y Velasco en el Virreinato del Perú. Sin embargo, es a partir de la independencia, y especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la ópera adquiere una presencia regular y una significación social particular.

Como señalan Miranda y Tello (2011), la construcción de teatros de ópera en las principales ciudades latinoamericanas respondió a una estrategia de legitimación cultural y civilizatoria: el Teatro Principal de La Habana (inaugurado en 1776), el Teatro Solís en Montevideo (1856), el Teatro Municipal de Santiago (1857), el primer Teatro Colón de Buenos Aires (1857), seguidos por otros como el Teatro Municipal de Iquique (1890) o el Teatro Colón de Bogotá (1892), hasta el nuevo Teatro Colón de Buenos Aires ya en el siglo XX.

Estos espacios no eran meramente recintos artísticos, sino auténticos monumentos a la modernidad y el progreso, símbolos materiales de la aspiración de las nuevas repúblicas a incorporarse al concierto de naciones "civilizadas". Como se lee en Farías (2015), para el caso chileno, asistir a la ópera constituía un ritual social que permitía a las élites "ejercer oligarquía", es decir, participar en prácticas culturales que reforzaban su posición hegemónica.

El repertorio presentado en estos teatros estaba dominado por la ópera italiana, particularmente por obras de Verdi, compositor que estableció una profunda conexión con el público latinoamericano. Esta preferencia no era casual: el lenguaje operístico italiano, con su énfasis en el melodrama, la expresión directa y las voces prominentes, resultaba accesible y emotivo para audiencias en formación. Además, como señala Daniel Snowman (2013), Verdi había logrado vincular la ópera con sentimientos nacionalistas y libertarios en el contexto italiano, lo que resonaba con las aspiraciones de las naciones latinoamericanas recién independizadas.

La creación operística latinoamericana

En este contexto, la creación de óperas por compositores latinoamericanos adquirió una dimensión política y cultural particular. Por un lado, se mantuvo fiel a las convenciones formales europeas (estructura, armonía, orquestación, incluso el uso del italiano como lengua predominante); por otro, incorporó temáticas locales, particularmente relacionadas con la historia precolombina, las luchas independentistas y las figuras indígenas.

Las primeras óperas creadas por compositores latinoamericanos aparecen hacia mediados del siglo XIX. En México, Cenobio Paniagua estrena *Catalina de Guisa* en 1859; en Brasil, Elías Álvarez Lobo presenta *A noite de São João* en 1860 y Antonio Carlos Gomes su *A Noite do Castelo* en 1861; en Venezuela, José Ángel Montero compone *Virginia* en 1873. Estas obras iniciales generalmente seguían modelos europeos tanto en forma como en contenido, frecuentemente ambientadas en Europa y cantadas en italiano.

Sin embargo, hacia el último tercio del siglo XIX comienza a desarrollarse un repertorio con temáticas más claramente vinculadas a la historia y la cultura locales. Obras como *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes, *Guatemotzín* (1871) de Aniceto Ortega, *Atahualpa* (1877) de Carlo Enrico Pasta, *Lautaro* (1902) de Eliodoro Ortiz de Zárate, o *Caupolicán* (1905) de Remigio Acevedo incorporan figuras indígenas como protagonistas, generalmente representadas como héroes románticos que luchan por la libertad o se enamoran de personajes europeos.

Es importante notar que muchas de estas óperas fueron producto de encargos gubernamentales o recibieron apoyo estatal, lo que subraya su función política. Como explica Melanie Plesch (2006) para el caso argentino, la promoción de la ópera nacional formaba parte de estrategias estatales para construir una imagen de nación "civilizada" y culturalmente sofisticada, tanto para consumo interno como para proyección internacional.

Esta tensión entre forma europea y contenido local produjo lo que ya mencionamos y nombramos como "auto-exotización", proceso en el que los compositores latinoamericanos representaban elementos de su propia cultura (o de culturas indígenas de su territorio) a través de códigos musicales y narrativos europeos. Como observa agudamente Gerard Béhague (1979), muchas de estas obras presentan una "indigenización" superficial, donde lo autóctono aparece como color local dentro de estructuras netamente europeas.

Ópera e indigenismo como proyecto político

Es crucial entender que la incorporación de figuras indígenas en estas óperas nacionalistas coincide con la emergencia del indigenismo como corriente intelectual y política en América Latina. Lejos de ser una valoración de las culturas indígenas contemporáneas, el indigenismo operístico representaba, como señala Saavedra (2014), una apropiación simbólica del pasado indígena que servía para legitimar proyectos nacionales liderados por élites criollas.

Esta aparente paradoja -élites mayoritariamente blancas celebrando figuras indígenas mientras mantenían políticas frecuentemente discriminatorias hacia poblaciones indígenas contemporáneas- refleja lo que Subercaseaux (2002) denomina "tiempo integrador" en la construcción de los imaginarios nacionales latinoamericanos. En este período, las élites amplían su concepción de lo nacional para incluir elementos antes marginados, aunque siempre desde una posición de autoridad cultural que mantiene las jerarquías sociales establecidas.

Como podemos inferir en De Diego (2011), las óperas nacionalistas latinoamericanas operaban en un doble registro: hacia el exterior, afirmaban la especificidad cultural latinoamericana frente a Europa; hacia el interior, promovían una integración simbólica que, paradójicamente, reforzaba la hegemonía de las élites criollas.

***Il Guarany* de Carlos Gomes: paradigma del exotismo latinoamericano**

Contexto y significación

La novela de José de Alencar que inspira la ópera de Gomes se inscribe en el contexto del romanticismo brasileño, un movimiento cultural profundamente vinculado a la construcción de una identidad nacional autónoma frente a Europa. Este romanticismo, articulado en torno a la figura del "buen salvaje", encuentra en autores como el propio Alencar, pero también en Francisco Adolfo de Varnhagen, Silvio Romero y Manuel Bonfim, una tensión constante entre la idealización del pasado indígena y el proyecto civilizatorio de las élites blancas. La literatura brasileña de este período buscaba construir una identidad propia mediante la relectura del pasado colonial e indígena, posicionando al indio como figura legitimadora de una nación mestiza pero jerarquizada. En ese marco, *Il Guarany* no solo debe leerse como una adaptación de una novela exitosa, sino como parte de un programa estético-político que pretendía afirmar la especificidad brasileña en el campo artístico internacional, al tiempo que reforzaba las estructuras sociales internas del Imperio.

El caso de *Il Guarany* (1870) del brasileño Carlos Gomes resulta paradigmático para comprender las dinámicas del exotismo en la ópera latinoamericana. Basada en la novela *O Guarany* (1857) de José de Alencar, la ópera narra la historia de amor entre Peri, un indígena guaraní, y Cecilia, hija de un noble portugués, en el Brasil colonial del siglo XVI. Estrenada primero en La Scala de Milán (1870) antes que en Río de Janeiro (1871), la obra alcanzó un éxito sin precedentes tanto en Europa como en América Latina.

Antonio Carlos Gomes (1836-1896) había estudiado inicialmente en el Conservatorio de Río de Janeiro antes de ser enviado a Europa con una beca imperial para perfeccionarse en el Conservatorio de Milán bajo la tutela de Lauro Rossi. El apoyo del Emperador Pedro II reflejaba el interés del régimen imperial brasileño por promover una imagen de nación culturalmente sofisticada. Como señala Durval Cesetti (2010), el éxito de *Il Guarany* en La Scala fue percibido en Brasil no solo como un triunfo artístico sino como un logro civilizatorio nacional, coincidiendo además con la victoria brasileña en la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870).

La ópera se inscribe en el movimiento indianista brasileño, una corriente literaria y artística que idealizaba a las poblaciones indígenas como antepasados nobles de la nación. Este movimiento, inspirado en el romanticismo europeo y particularmente en el concepto rousseauniano del "buen salvaje", reconfiguraba a los pueblos indígenas como figuras heroicas y moralmente superiores, aunque siempre dentro de una narrativa que valoraba su eventual integración (y subordinación) a la civilización europea.

Del libro a la ópera: transformaciones significativas

Como señala Maria Alicia Volpe (2002), la adaptación de la novela a la ópera implicó significativas transformaciones narrativas y simbólicas. En la novela, Alencar construye a Peri como una figura mítica y heroica, capaz de hazañas sobrehumanas como derribar una palmera con sus manos o luchar contra un jaguar. En la ópera, estos elementos son suavizados, humanizando al personaje y haciéndolo más accesible para el público europeo.

Andrews (2000) identifica varios cambios cruciales en la adaptación del libreto:

1. El cambio del año de la acción de 1604 (cuando Portugal estaba bajo dominio español) a 1560, eliminando las referencias al patriotismo anti-español de Dom Antonio.
2. La eliminación de personajes como Isabel (media hermana mestiza de Cecilia), simplificando la trama amorosa y eliminando representaciones de mestizaje ya existente.
3. La modificación de la relación entre Dom Antonio y Peri, que pasa de ser una de maestro-esclavo a una de reconocimiento mutuo y fraternidad.
4. La eliminación del dialecto estereotipado con que Peri habla en la novela (usando su nombre en tercera persona), permitiéndole expresarse en italiano fluido como los demás personajes.
5. La explicitación de la atracción romántica entre Peri y Cecilia, que en la novela permanece más ambigua y contenida.

Sin embargo, la modificación más significativa se encuentra en el desenlace. En la novela, Peri y Cecilia sobreviven a un diluvio que destruye a todos los demás personajes, convirtiéndose en una suerte de Adán y Eva brasileños que simbolizan el origen mítico de la nación mestiza. En la ópera, este final apocalíptico es reemplazado por uno más convencional donde los protagonistas son rescatados, eliminando gran parte de la carga simbólica relacionada con el mito fundacional brasileño.

Estrategias musicales de exotización

La aproximación musical de Gomes a lo indígena revela las complejas dinámicas del exotismo latinoamericano. A diferencia del orientalismo europeo, que frecuentemente incorporaba elementos musicales explícitamente "exóticos" (escalas pentatónicas, ritmos irregulares, instrumentación no occidental), Gomes utiliza un lenguaje musical predominantemente italiano, con influencias del belcanto y del estilo verdiano.

Como observa José Pérez de Arce (2018), la música no incorpora elementos genuinamente indígenas, sino que utiliza recursos europeos estereotipados para representar lo "salvaje". Los personajes indígenas cantan en italiano con la misma fluidez que los europeos, utilizando el mismo lenguaje armónico y las mismas formas vocales. Peri, en particular, es representado con una voz de

tenor heroico, colocándolo musicalmente en paridad (e incluso superioridad) con respecto a Dom Alvaro, quien tiene una tesitura de tenor lírico.

Las escasas referencias musicales a lo autóctono se limitan principalmente a dos momentos:

1. El final del acto II (páginas 211-218 de la partitura orquestal), donde aparece un arreglo musical que sugiere un ambiente "selvático" mediante recursos tímbricos y armónicos estereotipados.
2. El ballet del tercer acto, donde aparecen instrumentos supuestamente "indígenas" en una representación estilizada que contrasta a los guaraníes "nobles" con los aimorés "caníbales" mediante patrones rítmicos repetitivos y armonías estáticas.

Esta limitada representación musical de lo indígena contrasta con la centralidad narrativa de Peri, revelando una tensión fundamental: mientras a nivel argumental el elemento indígena es protagonista, a nivel musical permanece subordinado a la estética italiana dominante. Esta tensión refleja precisamente la paradoja del nacionalismo cultural latinoamericano, donde la afirmación de lo propio se realiza a través de lenguajes importados.

Recepción crítica y significación cultural

La recepción de *Il Guarany* revela otra dimensión fascinante del exotismo latinoamericano: su valoración diferenciada según contextos culturales. En Europa, la ópera fue apreciada principalmente como una obra exótica que satisfacía el apetito por representaciones de tierras lejanas, coincidiendo con la popularidad de obras como *Aida* de Verdi y *L'Africaine* de Meyerbeer. La prensa italiana, como señala Cesetti (2010), frecuentemente caricaturizaba a Gomes mismo como un "salvaje brasileño", reforzando la percepción exotista de la obra.

En Brasil, sin embargo, la recepción fue considerablemente más compleja. Inicialmente celebrada como triunfo nacional y prueba de la capacidad civilizatoria del Imperio, *Il Guarany* fue posteriormente criticada desde dos frentes opuestos: por un lado, sectores conservadores cuestionaron la idealización del indígena y la sugerencia de mestizaje; por otro, generaciones musicales posteriores, influidas por corrientes nacionalistas más radicales (como el modernismo brasileño de la década de 1920), criticaron el europeísmo formal de Gomes y la superficialidad de su representación de lo indígena.

A pesar de estas críticas, *Il Guarany* logró consolidarse como símbolo nacional brasileño, hasta el punto de que su obertura fue adoptada como sintonía de un programa radiofónico gubernamental ("A Voz do Brasil") que se transmite diariamente desde 1938. Esta perdurabilidad demuestra cómo, más allá de sus ambigüedades estéticas e ideológicas, la ópera logró articular una visión de identidad nacional que resonaba con aspiraciones colectivas.

La diferencia crucial entre *Il Guarany* y las óperas exotistas europeas contemporáneas radica en la resolución de la relación interracial. Mientras obras como *Aida* o *L'Africaine* presentan relaciones

interraciales que acaban en tragedia (reforzando así las barreras culturales), *Il Guarany* sugiere la posibilidad de un final feliz para la pareja mestiza, simbolizando el éxito del proyecto nacional brasileño basado en la idea de "democracia racial". Como señalan Zárte y Gruzinski (2008), esta diferencia fundamental refleja la especificidad del exotismo latinoamericano como estrategia de integración simbólica.

Más allá de *Il Guarany*: manifestaciones del exotismo operístico en América Latina

Óperas con temática indígena: un panorama continental

Aunque *Il Guarany* constituye el ejemplo más conocido internacionalmente, el fenómeno del exotismo operístico con temática indígena se extendió por todo el continente latinoamericano, configurando un corpus significativo de obras que merecen análisis detallado.

En México, *Guatemotzín* (1871) de Aniceto Ortega, basada en la figura histórica del último emperador azteca, fue pionera en incorporar elementos musicales prehispánicos, como señala Mayer-Serra (1941). Esta ópera no solo utilizaba instrumentos nativos en su orquestación sino que incorporaba melodías basadas en el repertorio folclórico mexicano, especialmente en los coros de indígenas. Décadas después, *Atzimba* (1900) de Ricardo Castro retomaba la temática indígena, aunque con una aproximación musical más conservadora, situando la historia de amor entre la princesa purépecha Atzimba y el capitán español Jorge de Villadiego en un marco musical predominantemente italiano.

En Chile, *Lautaro* (1902) de Eliodoro Ortiz de Zárte y *Caupolicán* (1905) de Remigio Acevedo recreaban las luchas de resistencia mapuche contra los conquistadores españoles, con protagonistas indígenas representados como héroes románticos. Como señala Farías (2015), estas obras respondían a un momento particular de construcción de la identidad nacional chilena tras la Guerra del Pacífico, cuando figuras indígenas históricamente marginadas fueron simbólicamente incorporadas al panteón nacional.

En Perú, *Ollanta* (1900) de José María Valle Riestra, basada en el drama quechua colonial *Ollantay*, narra la historia de amor entre un guerrero inca y una princesa de sangre real, prohibida por el Inca Pachacútec. La obra combina un lenguaje musical predominantemente italiano con algunas referencias a escalas pentatónicas asociadas a la música andina.

En Uruguay, las tres óperas sobre el poema *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín (compuestas por Arturo Cosgaya Ceballos, Heliodoro Oseguera y Alfonso Broqua) exploran el trágico destino del mestizo Tabaré, hijo de una española cautiva y un cacique charrúa, condenado a vivir entre dos mundos sin pertenecer plenamente a ninguno.

La recurrencia de estas temáticas a través del continente revela cómo la ópera se convirtió en un espacio privilegiado para elaborar narrativas fundacionales que incorporaban simbólicamente lo indígena dentro de los proyectos nacionales. Como señala Béhague (1979), estas obras comparten rasgos estructurales significativos:

1. Casi todas sitúan la acción en un pasado remoto y mitificado, generalmente el período de la conquista o pre-conquista.
2. Presentan figuras indígenas idealizadas que encarnan virtudes heroicas (valor, lealtad, nobleza) asociadas al imaginario romántico.
3. Frecuentemente incluyen tramas románticas interraciales que simbolizan la posibilidad o imposibilidad del mestizaje como proyecto nacional.
4. Utilizan un lenguaje musical predominantemente europeo, con inclusiones puntuales y generalmente superficiales de elementos musicales "nativos".

Representaciones de América en la ópera europea: la mirada invertida

Un análisis completo del exotismo operístico latinoamericano debe considerar también cómo América fue representada en la ópera europea, estableciendo un diálogo (o contraste) entre estas representaciones externas y las auto-representaciones locales.

La imagen de América en la ópera europea se remonta al siglo XVIII, con obras como *Les Indes Galantes* (1735) de Rameau, que incluye un acto ambientado en el "Perú de los Incas" y otro en "Los salvajes de América". Como señala Locke (2009), estas representaciones respondían a fantasías europeas sobre tierras lejanas más que a conocimientos reales, generalmente presentando a los nativos americanos como seres primitivos, ingenuos y necesitados de la civilización europea.

En el siglo XIX aparecen óperas como *Il furioso all'isola di San Domingo* (1833) de Donizetti, ambientada en el Caribe; *Alzira* (1845) de Verdi, basada en la obra *Alzire, ou les Américains* de Voltaire y ambientada en el Perú colonial; o *Hernán Cortez ou La Conquête de Mexique* (1809) de Spontini, que glorifica la conquista española desde una perspectiva imperial.

Estas representaciones europeas de América comparten elementos exotizantes que contrastan significativamente con las auto-representaciones latinoamericanas:

1. Mientras las óperas europeas frecuentemente representan a los americanos como salvajes irracionales o nobles ingenuos, las óperas latinoamericanas tienden a heroizar y romantizar a sus protagonistas indígenas.
2. Las óperas europeas generalmente presentan la conquista y colonización como procesos civilizatorios positivos o inevitables, mientras las latinoamericanas frecuentemente adoptan perspectivas más ambiguas o críticas.

3. En las óperas europeas, las relaciones interraciales generalmente terminan en tragedia o separación, reforzando barreras culturales; en muchas óperas latinoamericanas, estas relaciones sugieren posibilidades de integración y mestizaje como proyecto nacional.

Esta comparación revela cómo el exotismo latinoamericano operó como una estrategia de contra-narración que, si bien adoptaba lenguajes formales europeos, reconfiguró las representaciones dominantes para articular visiones alternativas de identidad y pertenencia.

El problema del lenguaje: ópera e idioma en América Latina

Un aspecto particularmente revelador del exotismo operístico latinoamericano es la cuestión del idioma. Resulta paradójico que, mientras estas óperas buscaban afirmar identidades nacionales, la gran mayoría fueron escritas en italiano, con algunas excepciones en francés y muy pocas en español o portugués.

Esta predominancia del italiano revela otra dimensión de la tensión entre forma europea y contenido local que caracteriza al exotismo latinoamericano. Como señala De Diego (2011), el "complejo español" —referido a la influencia dominante de la tradición italiana en las óperas escritas en España— se trasladó a América Latina, donde el italiano se consideraba el idioma "natural" de la ópera, incluso cuando el contenido era profundamente local.

Este fenómeno lingüístico refleja lo que Gerard Béhague (1979) denomina "colonialismo estético", donde la forma artística permanece subordinada a modelos importados incluso cuando el contenido busca afirmar una identidad propia. Compositores como Carlos Gomes, Melesio Morales o José Ángel Montero consideraban que componer en italiano no solo facilitaba el reconocimiento internacional, sino que respondía a exigencias musicales intrínsecas del género operístico.

Las escasas excepciones, como algunas secciones en náhuatl en *Guatemotzín* de Ortega o el experimento de *Atzimba* de Castro (que originalmente incluía algunas frases en purépecha, aunque posteriormente fueron eliminadas), confirman esta regla general. No fue hasta entrado el siglo XX, con el ascenso de corrientes nacionalistas más radicales, cuando compositores como Carlos Chávez, Heitor Villa-Lobos o Domingo Santa Cruz comenzaron a cuestionar sistemáticamente esta dependencia lingüística.

Esta situación lingüística paradójica —héroes indígenas cantando en italiano— constituye una de las manifestaciones más evidentes de la compleja negociación cultural que subyace al exotismo latinoamericano: la afirmación de lo propio a través de lo ajeno, la construcción de diferencia a través de la adopción de códigos compartidos.

La doble hegemonía: interpretando el exotismo latinoamericano

Nivel externo: estrategias contra hegemónicas frente a Europa

A partir del análisis anterior, podemos proponer que el exotismo en la ópera latinoamericana operó en dos niveles simultáneos, configurando lo que denominaremos una "doble hegemonía". El primer nivel corresponde a la dimensión externa, donde la ópera nacionalista funcionó como un instrumento contrahegemónico frente a la dominación cultural europea.

En este nivel, la apropiación del género operístico y su adaptación a contenidos locales constituyó una estrategia de legitimación cultural y afirmación identitaria. Al representar figuras indígenas y narrativas locales en un lenguaje musical europeo, los compositores latinoamericanos buscaban demostrar su capacidad para apropiarse y transformar la tradición operística, estableciendo una relación diagonal (ni completamente subordinada ni completamente igual) con los centros culturales europeos.

Como señala Béhague (1979), la creación operística latinoamericana implicó una "negociación cultural" donde se buscaba el reconocimiento internacional sin renunciar a elementos distintivos locales. Este proceso no fue de simple imitación sino de apropiación crítica, donde compositores como Gomes, Ortega o Valle Riestra adaptaron convenciones europeas para expresar realidades y aspiraciones específicamente latinoamericanas.

La recepción europea de estas obras revela precisamente esta tensión: mientras fueron valoradas por su "exotismo", raramente se les reconoció la misma categoría estética que a las óperas europeas. Como señalan Zárate y Gruzinski (2008), la crítica europea frente a *Il Guarany* o *Ildegonda* de Morales tendía a subrayar su "color local" mientras cuestionaba su originalidad formal. Esta recepción ambivalente refleja las relaciones asimétricas de poder cultural que el exotismo latinoamericano simultáneamente cuestionaba y reforzaba.

Sin embargo, como hemos adelantado, la "auto-exotización" resultante de estas obras, también puede interpretarse como una forma de agencia cultural, donde compositores periféricos utilizan estratégicamente elementos locales para insertarse en circuitos internacionales y ganar reconocimiento en sus propios términos. Este fue claramente el caso de Carlos Gomes, cuyo éxito europeo con *Il Guarany* le permitió consolidar su posición tanto en Brasil como internacionalmente.

Nivel interno: funciones hegemónicas en la construcción nacional

El segundo nivel del exotismo latinoamericano corresponde a su dimensión interna, donde la representación de lo indígena en la ópera operó como un dispositivo de integración simbólica que, paradójicamente, reforzaba la hegemonía cultural de las élites criollas.

Al incorporar lo indígena como elemento constitutivo de la identidad nacional, pero siempre desde parámetros estéticos y culturales europeos, la ópera nacionalista legitimaba la dominación cultural sobre las poblaciones indígenas reales, convirtiéndolas en objeto de representación más que en sujetos históricos. El indígena operístico es "domesticado" a través de su idealización romántica, despojado de características culturales específicas y transformado en portador de valores universales (heroísmo, nobleza, sacrificio) consonantes con ideales europeos.

Leonora Saavedra (2014) observa cómo en óperas como *Atzimba* de Ricardo Castro, la heroína indígena solo adquiere protagonismo a medida que se "europeiza", adoptando progresivamente valores cristianos que la aproximan al modelo civilizatorio occidental. Este proceso narrativo refleja precisamente la lógica hegemónica que subyace al indigenismo operístico: la integración simbólica del "otro" indígena siempre implica su transformación y subordinación a marcos culturales dominantes.

La función social de la ópera refuerza esta dimensión hegemónica. Como demuestran Vicuña (2001) para Chile y De Pablo (2016) para México, la asistencia a la ópera constituía un ritual de distinción social donde las élites exhibían su "civilización" y refinamiento. El hecho de que estas mismas élites aplaudieran representaciones de heroísmo indígena mientras mantenían relaciones de exclusión con poblaciones indígenas contemporáneas revela la profunda ambivalencia del exotismo latinoamericano como discurso identitario.

Sin embargo, como advierte Subercaseaux (2002), esta apropiación simbólica no debe interpretarse como mera manipulación cínica, sino como expresión de las contradicciones inherentes al proceso de construcción nacional en sociedades postcoloniales, donde la definición de lo propio implica necesariamente una negociación entre herencias culturales diversas y frecuentemente en conflicto.

Estrategias del exotismo latinoamericano: mito, integración y fronteras

El análisis de óperas nacionalistas latinoamericanas nos permite identificar tres estrategias principales mediante las cuales el exotismo operó en la construcción de los imaginarios nacionales:

Primero, la creación de un "mito de origen": Como señala Volpe (2002), muchas óperas nacionalistas latinoamericanas presentan narrativas que funcionan como mitos fundacionales, situando el origen de la nación en un pasado remoto idealizado. Esta estrategia permite resolver simbólicamente las tensiones raciales y sociales presentes, proyectándolas en un tiempo mítico donde el mestizaje aparece como un proceso natural y armónico. Ejemplos como *Il Guarany* en Brasil, *Tabaré* en Uruguay o *Ollanta* en Perú funcionan como relatos de origen que legitiman proyectos nacionales contemporáneos.

Segundo, la integración controlada del indígena: Las figuras indígenas en estas óperas suelen experimentar un proceso de "civilización" o conversión (frecuentemente al cristianismo) que simboliza su integración al proyecto nacional. Este proceso narrativo refleja la lógica de lo que Pérez de Arce (2018) denomina el "indio permitido", un concepto desarrollado por Hale y Millamán (2005) para describir las formas controladas de inclusión de lo indígena en los discursos oficiales. Personajes como Peri, que acepta el bautismo cristiano, o Atzimba, que adopta valores españoles, ejemplifican esta estrategia.

Tercero, la redefinición de la frontera entre civilización y barbarie: Las óperas nacionalistas latinoamericanas frecuentemente establecen distinciones entre indígenas "nobles" (susceptibles de integración) e indígenas "salvajes" (irremediablemente bárbaros). Esta distinción, presente en *Il Guarany* entre los guaraníes y los aimorés, o en *Atzimba* entre los tarascos y otros pueblos mesoamericanos, permite una integración selectiva que mantiene intacta la jerarquía civilizatoria heredada del pensamiento colonial. Como señala Miranda (2011), esta estrategia posibilita la incorporación simbólica de lo indígena sin cuestionar realmente la supremacía cultural europea.

Estas estrategias revelan la naturaleza fundamentalmente ambigua del exotismo latinoamericano, que simultáneamente incluye y excluye, valoriza y subordina lo indígena. Como señala Catherine Cole (2004) respecto a *Les Indes Galantes* de Rameau, la representación del "otro" en estas óperas frecuentemente dice más sobre quienes

Conclusiones: hacia una teoría del exotismo latinoamericano

El análisis del exotismo en la ópera nacionalista latinoamericana revela un fenómeno considerablemente más complejo que su contraparte europea. Lejos de ser una simple imitación del orientalismo europeo aplicado a contenidos locales, el exotismo latinoamericano constituyó una estrategia cultural específica que respondía a las particulares tensiones identitarias de sociedades postcoloniales en proceso de construcción nacional.

Esta especificidad se manifiesta en varios aspectos fundamentales:

Proximidad del "otro": Mientras el exotismo europeo representa culturas geográficamente distantes, el latinoamericano representa culturas que, aunque culturalmente "otras", forman parte del mismo territorio nacional. Esta proximidad genera tensiones particulares entre distancia y cercanía, exclusión e integración.

Auto-exotización estratégica: Los compositores latinoamericanos adoptaron estratégicamente elementos exóticos como forma de negociar su posición en el campo musical internacional. Esta auto-exotización funcionó tanto como mecanismo de legitimación externa como de afirmación identitaria interna.

Doble función hegemónica: El exotismo latinoamericano operó simultáneamente como herramienta contra hegemónica frente a Europa (afirmando diferencia y legitimidad cultural) y como instrumento hegemónico interno (reforzando la autoridad cultural de las élites criollas sobre poblaciones indígenas).

Fronteras fluidas entre el "yo" y el "otro": A diferencia del exotismo europeo, que establece fronteras rígidas entre civilización y barbarie, el latinoamericano frecuentemente busca redefinirlas para permitir una integración simbólica (aunque controlada) de lo indígena dentro del proyecto nacional.

Tensión temporal: El indígena representado existe principalmente en un pasado idealizado, estableciendo una distancia temporal que facilita su apropiación simbólica sin cuestionar jerarquías sociales contemporáneas.

Esta complejidad explica por qué la ópera nacionalista latinoamericana presenta lo que podría parecer una contradicción fundamental: la representación de lo propio (lo indígena, lo local) a través de códigos musicales y narrativos ajenos (europeos). Esta aparente contradicción, sin embargo, refleja precisamente la condición cultural latinoamericana del período, caracterizada por la tensión entre cosmopolitismo y nacionalismo, entre modernidad importada y realidades locales.

Reconocer la naturaleza compleja del exotismo latinoamericano nos permite evitar dos simplificaciones frecuentes: por un lado, la que lo ve como mera imitación colonial de modelos europeos; por otro, la que lo celebra acríticamente como expresión auténtica de identidad nacional. El exotismo en la ópera latinoamericana fue, antes que nada, un espacio de negociación cultural donde se manifestaron las tensiones y contradicciones propias de sociedades que buscaban definir su lugar en la modernidad occidental desde una posición marcada por la herencia colonial.

Esta comprensión más matizada sugiere la necesidad de repensar las categorías teóricas con que abordamos el exotismo musical. Los modelos desarrollados para analizar el orientalismo europeo resultan insuficientes cuando se aplican a contextos donde las fronteras entre el "yo" y el "otro" son más fluidas y contestadas. El exotismo latinoamericano, con su compleja articulación entre identidad y alteridad, invita a desarrollar perspectivas teóricas que reconozcan la especificidad de las experiencias culturales postcoloniales.

En este sentido, proponemos el concepto de "exotismo en negociación" para describir estos procesos donde la representación del "otro" implica necesariamente una forma de auto-representación y donde las estrategias de diferenciación operan dentro de marcos culturales compartidos. Este concepto permitiría analizar más adecuadamente fenómenos como la ópera nacionalista latinoamericana, donde la afirmación identitaria se realiza a través de negociaciones complejas entre lo propio y lo ajeno, lo nacional y lo cosmopolita, la tradición y la modernidad.

Finalmente, el estudio del exotismo latinoamericano abre perspectivas fructíferas para una musicología comparada que examine cómo diferentes sociedades periféricas han negociado su relación con tradiciones musicales dominantes. Comparar, por ejemplo, las estrategias de compositores latinoamericanos con las de sus contrapartes en Europa del Este, Escandinavia o Asia podría revelar patrones comunes y diferencias significativas en estos procesos de apropiación y transformación cultural.

El legado de estas óperas nacionalistas permanece ambivalente pero significativo. Si bien muchas han sido criticadas por su eurocentrismo formal y su representación idealizadora de lo indígena, también constituyeron intentos genuinos de articular identidades culturales complejas en un contexto marcado por profundas asimetrías de poder. Comprender esta ambivalencia es esencial para una valoración crítica pero generosa de su lugar en la historia cultural latinoamericana.

Referencias

- Anderson, B. *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica. Impreso. 1993.
- Andrews, G. “Racial harmony in Brazil: Fact or fiction?” *Journal of Latin American Studies*, 32(1), 145–162. 2000.
- Béhague, G. *Music in Latin America: An introduction*. Prentice-Hall. 1979. Impreso.
- Béhague, G. “Il Guarany”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford University Press. 1992. Impreso.
- Cesetti, D. “Il Guarany for foreigners: Colonialist racism, naïve utopia, or pleasant entertainment?” *Latin American Music Review*, 31(1), 101–121. 2010.
- Cole, C. *“Nature” at the Opéra*. Fayard. 2004. Impreso.
- De Diego, A. “Ópera y celebración: El papel de la ópera como elemento de construcción de identidades en Latinoamérica”. En J. Choza (Ed.), *La independencia de América. Primer centenario y segundo centenario* (pp. 343–363). Thémata. 2011. Impreso.
- De Pablo, L. “La composición social del público de la ópera en la ciudad de México 1840–1870”. *Historia Social*, 84, 3–22. 2016.
- Farías, M. “Pretensiones culturales de la oligarquía chilena en el siglo XIX: El caso de la ópera”. *Revista Neuma*, 2(2), 110–132. 2015.
- Hale, C., & Millamán, R. Cultural agency and political struggle in the era of indio permitido. En D. Sommer (Ed.), *Cultural agency in the Americas* (pp. 281–301). Duke University Press. 2005. Impreso.
- Izquierdo, J. M. “Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica”. *Resonancias*, 20(38), 95–116. 2016.
- Locke, R. “A broader view of musical exoticism”. *The Journal of Musicology*, 24, 477–521. 2007.
- Locke, R. “Alien adventures: Exoticism in Italian-language Baroque opera”. *Musical Times*, 150, 53–71. 2009.
- Locke, R. *Musical exoticism: Images and reflections*. Cambridge University Press. 2011. Impreso.
- MacKenzie, J. M. *Orientalism: Theory and the arts*. Manchester University Press. 2007. Impreso.
- Mayer-Serra, O. *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. El Colegio de México. 1941. Impreso.
- Miranda, R., & Tello, A. “La búsqueda perpetua: Lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana”. *La música en Latinoamérica* Vol. 4. Secretaría de Relaciones Exteriores. 2011.
- Pérez de Arce, J. *El indio inaudible: El indigenismo musical del siglo XIX* [Manuscrito no publicado].

- Plesch, M. "The topos of the guitar in late nineteenth- and early twentieth-century Argentina". *Musical Quarterly*, 92(3–4), 242–278. 2006.
- Saavedra, L. *Of selves and others: Historiography, ideology, and the politics of modern Mexican music* (Tesis doctoral). University of Pittsburgh. 2001. Impreso.
- Saavedra, L. "El nuevo pasado mexicano: Estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro". *Resonancias*, 19(35), 79–100. 2014.
- Said, E. *Orientalism*. Pantheon Books. 1978. Impreso.
- Snowman, D. *La ópera: Una historia social*. Fondo de Cultura Económica. 2013. Impreso.
- Subercaseaux, B. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile* (Tomo III). Editorial Universitaria. 2002. Impreso.
- Vicuña, M. *La belle époque chilena: Alta sociedad y mujeres de élite*. Catalonia. 2001. Impreso.
- Volpe, M. A. "Remaking the Brazilian myth of national foundation: Il Guarany". *Latin American Music Review*, 23(2), 179–194. 2002.
- Zárate, V., & Gruzinski, S. "Ópera, imaginación y sociedad: México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: Ildegonda de Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes". *Historia Mexicana*, 53(2), 803–860. 2008.
-

Recibido: 5 de abril 2025

Aceptado: 10 de julio de 2025