

Análisis de Lautaro de Eliodoro Ortiz de Zárate: configuración de identidades en la ópera chilena

Analysis of Lautaro by Eliodoro Ortiz de Zárate: configuration of identities in Chilean opera

por

Miguel Farías Vásquez

Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

miguel.farias@uc.cl

En el presente trabajo se analiza la ópera *Lautaro* (Chile, 1902) de Eliodoro Ortiz de Zárate en búsqueda de elementos constructores de identidades. Por medio de la revisión de distintas estructuraciones de parámetros musicales, identificación de motivos musicales y el funcionamiento de estos en la obra, es posible reconocer los mecanismos de representación de las identidades subjetivas indígena y española en la ópera. Se propone que la construcción musical de identidades se vincula a movimientos nacionalistas latinoamericanos en que las figuras indígenas se presentaron como un elemento diferenciador de la tradición europea.

Palabras clave: ópera chilena, *Lautaro*, identidades, nacionalismo, ópera latinoamericana.

In this article, the opera Lautaro (Chile, 1902) by Eliodoro Ortiz de Zárate is analyzed in search of elements that construct identities. Through the review of different structures of musical parameters, identification of musical motifs and their operation in the work, it is possible to recognize the mechanisms of representation of the indigenous and Spanish subjective identities in opera. It is proposed that the musical construction of identities is linked to Latin American nationalist movements in which indigenous figures were presented as a differentiating element of the European tradition.

Keywords: Chilean opera, *Lautaro*, identities, nationalism, Latin American opera.

INTRODUCCIÓN

Si bien las primeras representaciones de ópera en Latinoamérica datan del siglo XVIII, fue a comienzos del siglo XIX que la ópera se transformó en una actividad común de las naciones recién independizadas, o en proceso de serlo. El primer montaje del siglo XIX del que se ha encontrado referencia fue realizado en Buenos Aires en 1824 y se trata de *El barbero de Sevilla*, de Gioachino Rossini. Sin embargo, lo que se podría considerar como un auge del montaje y creación de óperas aparece cerca de la mitad del siglo y se vincula directamente con la creación de teatros nacionales destinados a albergar a la ópera –el “género grande”– como el Teatro Principal de La Habana (Cuba, 1776), el Teatro Solís (Uruguay, 1856) y el Teatro Colón (Argentina, 1857). Esto a su vez se vinculó con los estrenos de óperas europeas en su mayoría italianas y, sin ir más lejos, casi exclusivamente compuestas por Giuseppe Verdi, las que alcanzaron gran popularidad en el continente.

Revista Musical Chilena, Año LXXVI, enero-junio, 2022, N° 237, pp. 140-171

Fecha de recepción: 09-09-2020. Fecha de aceptación: 26-01-2021

Las óperas latinoamericanas, por su parte, han sido mayoritariamente producto de encargos de los gobiernos de turno bajo la intención estatal de retratar a las naciones bajo aspiraciones civilizadoras y modernizantes. Es así como se puede observar que en el transcurso del siglo XIX aparecen óperas escritas por compositores latinoamericanos, con estrenos que convivieron de buena manera con los de Verdi y que estaban en su gran mayoría relacionadas con la construcción de una identidad nacional. Este es el caso de algunas óperas como *Il guarany* de Carlos Gomes (Brasil, 1870), *Guatemotzín* de Aniceto Vega (México, 1870), *Virginia* de José Ángel Montero (Venezuela, 1873) y *Lautaro*, de Eliodoro Ortiz de Zárate (Chile, 1902). Muchas de estas óperas trabajaron el tema de la independencia, la reciente construcción de naciones o la subalternidad como eje principal para construir un relato nacionalista. A su vez, en sus relatos surgieron constantemente temáticas indígenas que se tomaron la producción de una gran cantidad de óperas nacionalistas latinoamericanas del período.

El inicio de la ópera en Chile data desde la creación de la Sociedad Filarmónica en 1826¹, pero no fue hasta 1830 que recién se representó una ópera completa en el Teatro Victoria en la ciudad de Valparaíso. A partir de ese año el interés por la ópera tuvo un importante crecimiento, lo que se demostró en el establecimiento de compañías de teatro permanentes, la constante visita de compañías itinerantes, nuevos montajes de óperas en diversas ciudades del país y la primera composición de una ópera en territorio chileno: *La Telésfora* de Aquinas Ried² (1846). Todo este proceso de integración se consolidó con la construcción del Teatro Municipal de Santiago en 1857, hito que abrió el camino para el desarrollo de la ópera en la capital. Sin embargo, se mantuvo un marcado interés por las composiciones operáticas extranjeras –con énfasis en el repertorio italiano– y no fue hasta 1895 que se estrenó una ópera de un compositor chileno: *La florista de Lugano* de Eliodoro Ortiz de Zárate.

Dicho compositor, de ascendencia italiana y española, nació en la ciudad de Valparaíso el 29 de diciembre de 1865 y a temprana edad abandonó sus estudios formales para incursionar en el estudio de violín y piano en el Conservatorio Nacional de Música. En 1886, Ortiz de Zárate obtuvo una beca estatal y viajó a Italia, país reconocido históricamente por el desarrollo de la ópera, a estudiar composición en el Conservatorio de Milán entre 1886 y 1889. Finalizado este período, egresó como compositor destacándose por su desempeño y compuso su primera ópera titulada *Giovanna la Pazza*. Así, retornó a Chile a comienzos de 1890 con un variado repertorio de obras, en el que se puede apreciar un estilo compositivo marcadamente europeo, principalmente italiano.

En las décadas que rodean al siglo XX en Latinoamérica se puede observar una nutrida lista de óperas con temáticas que involucran figuras indígenas en su argumento, las que persiguieron la finalidad de una producción de obras de corriente nacionalista, como *Atahualpa* (Carlo Enrico Pasta, 1875), *Atzimba* (Ricardo Castro, 1900), *Lautaro* (Eliodoro Ortiz de Zárate, 1902) y *Caupolicán* (Remigio Acevedo, 1905)³. Las óperas latinoamericanas, mediante esta inclusión, sirvieron como una herramienta que colaboró en la construcción de naciones modernas y comunidades aglutinadas en torno al sentimiento irracional de

¹ Dicha sociedad fue impulsada por Carlos Drewecke e Isidora Zegers, y se caracterizó por un interés por el repertorio lírico italiano, principalmente la interpretación de arias y duetos.

² Compositor de origen alemán nacido en 1810 en el estado de Baviera y que en 1844 llegó a Chile (Cuadra 2019, Izquierdo 2011).

³ En el texto de Miranda y Tello (2011: 133) es posible encontrar una muestra de óperas latinoamericanas, entre las que destacan las mencionadas anteriormente, con nombres referentes a temáticas indígenas.

admiración de lo propio y lo local, características que se relacionan con la comunidad de Anderson, que como ideología involucra sentimientos vinculados a la nación, la que se define como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson 1993: 23).

En cuanto a la narrativa presente en estas óperas, resulta recurrente la idea de mestizaje como trama argumental y, en cuanto a lo musical, la oposición de discursos musicales como referencia a lo indígena en contraposición a lo europeo. En la generalidad de los trabajos acerca de ópera⁴, esta es tratada desde su influencia sociopolítica en la construcción de sociedad y de imagen nacional, pero es necesario remarcar que lo musical también influyó en este proceso; fue mediante el diálogo entre los discursos sonoros y musicales de las dualidades indígena/local y europeo/extranjero que se construyó la imagen de nación.

Esto se puede evidenciar en la trilogía denominada *La Araucana–Lautaro, Quintrala y Manuel Rodríguez*⁵– compuesta por Eliodoro Ortiz de Zárate. Los subtítulos respectivos de cada ópera que componen esta trilogía –*La conquista, El coloniaje y La independencia*⁶– manifiestan desde un comienzo una intención nacionalista. En ellos se sugiere un proceso “civilizador” en el que se puede establecer la siguiente cronología: un indígena protagonista de un proceso de colonización, que atraviesa la independencia y creación de una nación y finaliza en la construcción de una gran comunidad civilizada. De esta trilogía solo se compuso *Lautaro*, la que fue estrenada a comienzos del siglo XX (1902) en el Teatro Municipal de Santiago y de la que solo el primero de los tres actos se encuentra editado.

Siguiendo la tradición italiana e influenciándose en la tradición francesa de espectáculo, *Lautaro* lleva a cabo una conducción dramática impulsada por el triángulo amoroso y deseo sexual no consumado (Cuadra 2019: 131). El primer conflicto del libreto nace así según el cuestionamiento identitario de Lautaro frente a su pertenencia al pueblo español o al pueblo de Arauco. Este se presenta con la entrada de Ayamanque, tío del protagonista, que insta a Lautaro a traicionar a Don Pedro (Pedro de Valdivia), quien además de aparentemente salvar su vida, es también un padre para el protagonista. Frente a esto, Ayamanque junta el plano amoroso de Lautaro con su conflicto identitario al traer a Guacolda, tanto interés romántico del personaje principal como referencia directa a la patria de origen. Así también se hace presente el segundo conflicto caracterizado como un triángulo amoroso entre Lautaro, Guacolda y Catiray, quien presenta un interés romántico en Guacolda y es quien finalmente decide el destino de Lautaro.

De esta manera, en *Lautaro* Ortiz de Zárate narra en tres actos la historia de un indígena quien, a través de un viaje iniciático, transforma su categoría de paje⁷ a la de héroe⁸, pasando por un estatus de caudillo durante el segundo acto. Las categorías acá mencionadas se presentan de manera literal como títulos de los tres actos en los que se resume la propuesta extramusical que viste el libreto, una idea que en la época resultaba natural: el cambio de estatus de “salvaje” al de un ser “civilizado” y, en este caso, un héroe. Este cambio

⁴ Para más información, se sugiere consultar Álvarez (2014), Cánepa (1976), Cartagena (2014), Cuadra (2019) y Snowman (2013).

⁵ En el libreto original también aparecen los nombres de la trilogía y las óperas en italiano: *L’Araucana – Lautaro, Quintrala y Emmanuel Rodriguez*.

⁶ En el libreto original también aparecen los nombres de los subtítulos de cada ópera en italiano: *La Conquista, La Colonia, L’Indipendenza*.

⁷ Criado cuyas funciones eran las de acompañar a sus señores, asistirlos en la espera de las antenas, atender al servicio de la mesa y otras actividades domésticas (*Diccionario de la lengua española*. Disponible en <https://dle.rae.es/> [acceso: 10 de julio de 2020])

⁸ Esto también plasmó en los títulos de los tres actos de la ópera: I. “Il Paggio” (El Paje), II. “Il Condottiere” (El Líder) y III. “L’Eroe” (El Héroe)

se ve impulsado por una aventura amorosa: la historia entre Lautaro y Guacolda, que se desarrolla de manera paralela como un diálogo entre dos facetas opuestas del personaje principal, la que respecta a lo “salvaje” y su contraria personalidad “civilizada”.

Según esto, lo que se analizará en este trabajo será la creación de identidades indígena, española y mestiza y el diálogo entre ellas en la ópera *Lautaro* de Ortiz de Zárate, con un énfasis en lo musical mediante el análisis de la partitura. El propósito de este texto es, entonces, entregar una propuesta a la comprensión de esta obra desde un punto de vista técnico musical, con el fin de avanzar en un futuro diálogo multidisciplinar entre las artes que convergen en la ópera. Previo al análisis, es importante mencionar algunos detalles técnicos de la obra: si bien la ópera consta de tres actos, solo uno de ellos se encuentra editado –como ya se ha explicado– mientras que los otros dos solo están disponibles en manuscrito. Junto con esto, es importante aclarar que ninguno de los actos contiene números de compases, sino números de guía, que serán utilizados en el análisis para dar cuenta de las referencias. Finalmente, todas las transcripciones de la ópera presentes en este texto fueron hechas por el autor de este trabajo.

EL LIBRETO

En lo que respecta a la narrativa, desde el inicio se mencionan objetos, hechos y actitudes claves que instalan la obra en un conflicto que tiene que ver directamente con lo nacional y lo identitario. Por ejemplo, en la descripción del Acto I, se sitúa al espectador en un lugar lleno de escudos y de símbolos nacionales españoles donde Don Pedro (Pedro de Valdivia) escucha desde su ventana a lo lejos un coro de soldados, quienes cantan a su querida patria con nostalgia; se entiende que la patria es España y no el espacio que habitan actualmente. Junto a Don Pedro se encuentra Lautaro, quien es presentado “vestido de paje español” (Ortiz de Zárate 1902: 4), lo que indica que es una especie de identidad transitoria, al dar inicio el viaje de paje a héroe del protagonista.

Luego, Don Pedro hace memoria y recuerda nostálgico su tierra natal, mientras el protagonista se entristece y rememora a su padre. Algo que no pasa inadvertido a Don Pedro, quien comienza a sospechar que este último se siente desafortunado por el hecho de haber sido “salvado” y estar actualmente al servicio de los conquistadores españoles. Lautaro, sin dudar, corrigiendo y rectificando estas sospechas referentes a su identidad, responde:

¡Libreme el cielo!... Pero cuando vos recordabais vuestra patria, vuestros lares, yo también pensé en la mía i en el ángel divino que allí dejé (Ortiz de Zárate 1902: 6).

La referencia hace alusión, por una parte, a la patria de don Pedro (España) y, por otra, a la de Lautaro (Rhagko⁹); junto con esto, la mención de Guacolda como un “ángel divino” se relaciona desde lo sentimental y lo subjetivo a la patria y su recuerdo nostálgico. Aquí podemos observar cómo la irracionalidad nacionalista se vuelve romántica, al estar vinculada a un romance que quedó relegado junto con la patria misma.

Por lo visto hasta ahora, en el libreto se presentan dos problemáticas: lo amoroso y lo nacional-nostálgico, pero más adelante se evidenciará que, detrás de estos, se esconde un conflicto mayor: la definición de identidad. Según esto, se ha observado cómo Pedro de Valdivia cuestiona si Lautaro es feliz con su actual situación, ya que por un lado recuerda

⁹ Territorio que en la actualidad corresponde a la provincia de Arauco, Región del Biobío (*Diccionario Mapuche*, disponible en <http://www.bibliotecaminsal.cl/wp/wp-content/uploads/2018/01/006.Diccionario-Mapuche.pdf>. [acceso: 10 de julio de 2020]).

con amor su pasado y tierra y, por otro, siente un odio importante por su situación actual, pasando de guerrero a paje español, lo que podría causar un cuestionamiento identitario. Pero este diálogo entre identidades no se encuentra únicamente en un nivel narrativo, sino que también está vinculado directamente con el discurso musical de la obra: la construcción de los personajes musicales, la creación de sus temas o *leitmotivos* y cómo se relacionan estos en la partitura.

MOTIVOS

Resulta interesante realizar una revisión de algunos de los motivos melódicos –y en algunos casos *leitmotivos*– que se han encontrado en la obra y sus explicaciones o inserción en la partitura, el aporte al argumento y a la construcción de personajes. Muchas veces estos motivos obedecen a la caracterización de rasgos identitarios de los personajes, expresados a base de una fórmula rítmica o melódica estricta, como es el caso del ritmo de Lautaro o la melodía que representa a Don Pedro. En otros casos, como en el de Ayamanque, se utilizan sonoridades que representan su identidad, siempre con vínculos a las representaciones sonoras identitarias que se han podido descifrar en el análisis. A continuación se presentarán algunos ejemplos:

Don Pedro:



Figura 1. *Leitmotiv* de Don Pedro.
Compases 18-19 de guía 4.

El motivo melódico descendente que acompaña muchas de las entradas de Don Pedro (ver Figura 1) sufre variaciones interválicas en ocasiones, pero el contorno de su construcción melódica se mantiene (ver Figuras 2 y 3):



Figura 2. Variación del *Leitmotiv* de Don Pedro.
Compases 27-28 de guía 4.



Figura 3. Variación del *Leitmotif* de Don Pedro.
Compases 37-39 de guía 4.

Según esto, se puede afirmar que es un motivo que en su andar resalta algunas disonancias y sostiene tensiones armónicas en sus notas largas. Tanto disonancias como tensiones exaltan el carácter “complejo” del giro melódico.

Lautaro:



Figura 4. *Leitmotif* de Lautaro.
Compases 50-51 de guía 4.

El *leitmotif* que intercala tresillos y pares de corcheas logra dar la idea de un vaivén identitario entre lo indígena y lo español (ver Figura 4); en su primera aparición no es Lautaro quien canta, pero se sugiere que Don Pedro se acerca al indígena (ver Figura 5).



Figura 5. *Leitmotif* de Lautaro, al ser mencionado en partitura por Don Pedro.
Compases 31-32 de guía 4.

Muchas veces este motivo rítmico está sugerido en los acompañamientos que intercalan tresillos con otros ritmos o notas largas. Este procedimiento siempre está vinculado a sugerir alguna relación con lo indígena, tal es el caso, por ejemplo, del “Racconto di Lautaro” (ver Figura 6):



Figura 6. *Leitmotiv* de Lautaro sugerido con la inclusión de rítmicas ternarias en textura instrumental. Compases 46-48 de guía 4.

Aymanque.

Los motivos melódicos asociados a Aymanque son principalmente dos. El acompañamiento que agrupa un tresillo y nota larga, referenciando a la fórmula yámbica del “corto-largo” (ver Figuras 7 y 8):



Figura 7. *Leitmotiv* rítmico de Aymanque. Compases 14-16 de guía 12.



Figura 8. *Leitmotiv* rítmico de Aymanque. Compases 17-19 de guía 12.

O melodías que también están vinculadas a la agrupación de tres notas, referenciando nuestra percepción auditiva hacia lo ternario (ver Figura 9):

Più vivo e solenne (♩=80)
Ayamanque

Quan - ti di Spa - gna in - fe - sta - no

Più vivo e solenne (♩=80)
mf

Figura 9. Variaciones rítmicas que sugieren estructuras ternarias, principal característica de *Leitmotiv* de Ayamanque. Compases 39-42 de guía 16.

Un caso más interesante es la primera aparición de Ayamanque; se presenta un motivo que pareciera exponer una transformación motívica de la melodía que acompaña a Don Pedro. El acompañamiento de Ayamanque traza el contorno de una retrogradación de la inversión del que representa al español (ver Figura 10):

Figura 10. Acompañamiento de Ayamanque que dibuja retrogradación de la inversión del *Leitmotiv* de Don Pedro. Compases 1-3 de guía 10 (manuscrita).

Esto podría interpretarse como la presentación de Ayamanque como contrario a Don Pedro. En este caso, Ayamanque es un Cacique, un líder igual que Don Pedro, que viene a hablarle a Lautaro de su identidad, tal como el español, y que además representa una especie de avanzada en el plano del enfrentamiento que existirá después.

Don Pedro-Lautaro:

Cuando hablan del pasado y de la duda de Lautaro respecto de su identidad a causa de la nostalgia, en un momento las características musicales de los acompañamientos se intercambian, como ya se ha mencionado (ver Figura 11):

The image shows a musical score for two vocal parts: Lautaro (Laut.) and Don Pedro (D. Pedro). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system is marked 'con entusiasmo' and 'f' (forte), with a tempo of 'Tranquillo (♩=108)'. The lyrics for Lautaro are 'sai al-lun - ge-lo di- vin - che là la - sciai' and for Don Pedro 'Nel...l'a pri-le del...la vi - ta ap-pe na e-ri tu'. The second system is marked 'Tranquillo (♩=108)'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, which illustrate the 'trocado motívico' (crossed motif) mentioned in the caption.

Figura 11. Trocado motívico en los acompañamientos de Don Pedro y Lautaro.
Compas 13-18 de guía 6.

Lautaro-Ayamanque.

En el “Duo di Ayamanque e Lautaro”, se superponen tresillos con corcheas. Esto sumado a la duda de Lautaro, que se pasea entre lo binario y lo ternario, pudiera referenciar al choque español-indígena que se produce en el primer diálogo entre los dos personajes (ver Figura 12):

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It is in 4/4 time and marked 'animando'. The score consists of two systems. The first system features a complex rhythmic pattern of eighth notes, with several triplets (indicated by a '3' over the notes) and accents. The second system continues this pattern. The overall effect is one of rhythmic tension and complexity, reflecting the 'superposición de binario y ternario' (superposition of binary and ternary) mentioned in the caption.

Figura 12. Superposición de binario y ternario, en discusión de Ayamanque y Lautaro.
Compas 1-3 de guía 13.

Más adelante, cuando Ayamanque le cuenta a Lautaro acerca de la situación de sus padres, se puede observar el primer indicio del protagonista de querer volver con sus hermanos de sangre. Por primera vez asegura que se alejará de Don Pedro, aunque luego se niega a traicionarlo o matarlo.

En el acompañamiento musical se observan dos figuras de tresillo intercaladas, lo que, situado en el discurso musical, pareciera ser una respuesta a la anterior superposición de binario y ternario, siendo ahora ambas capas melódicas ternarias, mas no simultáneamente (ver Figura 13):



Figura 13. Superposición de ritmos ternarios con desfase, en discusión de Ayamanque y Lautaro. Compases 9-10 de guía 20.

LA MÚSICA

El análisis de *Lautaro* devela estrategias compositivas que se pueden asociar a formas de representación de lo exótico, tópico presentado recurrentemente en ópera desde los inicios del género. Estas representaciones sugerentes de caracterización de personajes catalogados como exóticos no se presentan de manera exclusiva desde una perspectiva de compositores europeos, sino también en obras de compositores latinoamericanos del período, como son los casos del brasileño Carlos Gomes (*Il guarany*) y el mexicano Melesio Morales (*Ildegonda*), en donde los autores son capaces de construir y posicionarse en una identidad intermedia entre lo latinoamericano y lo europeo por medio de recursos y asociaciones musicales que quedan evidenciadas en la partitura.

Sin embargo, las asociaciones entre el ideario exótico de los personajes, en conjunto con el argumento narrativo y la naturaleza, función y características de la música, no necesariamente se establecen de forma directa. Según Volpe (2007), muchos investigadores han pasado por alto las formas de representación del imaginario exótico cuando los recursos instrumentales o compositivos no se vinculan de manera directa a un género o geografía específicos. Junto con esto, la autora plantea que el proceso de exotización de una cultura ajena es más complejo que la aplicación inmediata de sonoridades a personajes específicos. De esta manera es posible encontrar, dentro de este proceso, elementos recurrentes del lenguaje musical occidental estandarizado que aluden a ciertas ideas exóticas al enmarcarse en contextos específicos.

En el caso particular de *Lautaro*, mediante el análisis de ciertos pasajes y momentos claves se puede apreciar la forma en que la obra se inscribe dentro de un paradigma de exotización, que Locke (2007) denomina como “paradigma de toda la música en su contexto”, el que contrasta con la representación de sonoridades directamente vinculadas al imaginario de una cultura extranjera. De manera no explícita, el compositor logra caracterizar musicalmente a los personajes con ciertas ideas que se asocian a las diferentes culturas que conviven en la sociedad decimonónica. Así, los personajes de Lautaro y Pedro de Valdivia, si bien no son acompañados por músicas de sonoridad inmediatamente mapuche –uno de los pueblos originarios con más peso social y demográfico de Chile¹⁰– o española, se configuran con una dualidad contrastante que deja entrever convenciones que, para la época, se pudieron considerar verdades absolutas.

¹⁰ Para más información, revisar <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-781.html> [acceso: 4 de marzo de 2021].

En esta obra, Ortiz de Zárate otorga una identidad propia y contrastante a cada personaje mediante el establecimiento de motivos y tipos de lenguaje de manera singular, lo que facilita la conexión con el auditor por medio de la memorización de características de los personajes, estados de ánimo y acciones. Estas asociaciones conllevan implícitamente ideas extramusicales que son vinculadas a la reproducción de estereotipos en torno a los pueblos indígenas y su “inferioridad” ante la concepción de la sociedad europea, dejándose entrever el supuesto carácter estructurado y complejo del conquistador español con la división musical binaria, en contraposición a la nobleza pura, salvaje y natural del nativo representada mediante la división musical ternaria. A continuación se abordarán en detalle las formas de representación musical de estas y otras ideas presentes en la ópera.

Pedro de Valdivia y Lautaro

La aparición de Pedro de Valdivia en la ópera se produce en la segunda mitad de la primera escena del acto uno, tras una introducción construida sobre un compás ternario en la que figura un coro de voces masculinas. La entrada del capitán español coincide con un cambio de métrica a compás cuaternario y tempo *moderato* de baja densidad propio de un recitativo (ver Figura 14).

Don Pedro
che ascolta del balcone

Moderato (♩=126)

Moderato (♩=126)

Sil — Non me. no del So — gnoi rag-gi

Figura 14. Entrada de Pedro de Valdivia y cambio de compás.
Compases 15-21 de número de guía 4.

En este momento se dejan entrever las primeras formas de representación que, para este punto introductorio, sirven como distintivos para el reconocimiento entre personajes. En el compás 31, momento en el que Pedro de Valdivia se refiere a Lautaro, se introduce en la música instrumental el primer *leitmotiv* asociado al mapuche. Este breve pasaje se conforma de una melodía por superposición de terceras con dos trisillos separados por dos corcheas. La naturaleza rítmica es única en lo que va del primer acto, siendo otras subdivisiones ternarias utilizadas solo como adornos y notas de paso (ver Figura 15).

Don Pedro

avvicinandosi a Lautaro

si - - a

Figura 15. Material motivico o *Leitmotiv* de Lautaro en el acompañamiento.
Compases 31 y 32 de guía 4.

Resulta importante destacar la composición rítmica del *leitmotiv* mencionado, debido al rol que cumplirá para la articulación del análisis que se presentará a continuación. Las agrupaciones ternarias, que aparecen notoriamente por primera vez en la obra con este *leitmotiv*, parecen vincularse a Lautaro; incluso en la Figura 15, con Pedro de Valdivia cantando, al aparecer la indicación *avvicinandosi a Lautaro* –acercándose a Lautaro– se puede oír por primera vez el tresillo en cuestión. El acompañamiento asociado al español comienza a intercalarse en los siguientes compases para luego precipitarse antes de la entrada de Lautaro en el compás 41, en donde la música cambia drásticamente (ver Figura 16).

Don Pedro

Tu me-sto sei Lau-tar? ti spia-ce for-se cio che Lie - to mi fa?

Lautaro

con stranezza

Si-gnor che di - ci? Spia-cer mi ciò che ti fa lie - to? Mai!_

Figura 16. Precipitación de motivo español y entrada de Lautaro.
Compases 36 a 44 de guía 4.

El acorde que acompaña la entrada de Lautaro, re sostenido –con séptima disminuida– que se utiliza en el contexto como sensible de mi mayor y como punto de resolución de la precipitación del material previo, es también un punto de partida para el establecimiento de los recursos que acompañarán a Lautaro en los próximos compases con su solo. Se puede apreciar en la partitura la desaceleración rítmica del acompañamiento de Pedro de Valdivia y un cambio del estilo fugado que permea la sonoridad del español hacia una cadencia compuesta de sonidos cortos y enérgicos separados entre sí, la que se puede tildar de sencilla –debido a que es un bloque sin matices ni complejidades internas– frente a la textura fugada expuesta por el español, construida por melodías superpuestas independientes que interactúan de manera más compleja.

De esta manera, es importante señalar que el cambio del estilo en la cadencia que comienza en el compás 37, que contrapone dos polos asociados al español y al indígena, es un recurso evidente que propone una dicotomía entre el contrapunto –cargado de una tradición europea docta– y el carácter trivial de los acordes homofónicos –que por siglos han sido renegados al dominio de la música folclórica, popular o de tradición oral–. Así, las primeras palabras de Lautaro en la obra se ven acompañadas de sonidos cortos que no solo reflejan las ideas expuestas anteriormente, sino que también proponen un acercamiento al ideario de la sonoridad asociada a lo mapuche que, como veremos más adelante, circulaba por los espacios intelectuales de la época de composición de esta ópera.

Racconto Di Lautaro

El “*Racconto Di Lautaro*” comienza en el compás 45 (guía 4) con armadura en do mayor y varios acordes arpegiados en la tónica; en seguida, una melodía figurada en grupos de tres notas, específicamente en tresillos, introduce el canto de Lautaro, quien inicia repitiendo constantemente la nota do (tónica) y luego sol (dominante) para luego volver a la tónica (ver Figura 17).

RACCONTO DI LAUTARO

Animato (♩=152)
Lautaro

Ben mi ram-men - to il di

Figura 17. Inicio de *Racconto di Lautaro*.
Compases 45-48 de guía 4.

A partir de ese momento comienza progresivamente a ampliar el registro, desarrollando una mayor movilidad melódica que desemboca con un si bemol agudo en el compás 10 de la guía 9 (ver Figura 18).

Figura 18. Final de la primera escena. Si bemol agudo de Lautaro.
Compases 9-13 de guía 9.

Si bien se puede apreciar que el inicio de esta sección, al presentar acordes repetitivos, refleja parte de la idea de una música sin complejidad rítmica, el análisis del *leitmotiv* de Lautaro, que se introduce con ritmo de tresillos en el compás 50 de la guía 4, deja entrever otra posibilidad (ver Figura 19).

Figura 19. *Leitmotiv* en compás 50 y fin de melodía monótona.
Compases 50-51 de guía 4.

Por una parte, se logra observar que el *leitmotiv* tiene como protagonista al tresillo, un ritmo que en la obra se puede vincular a lo indígena o primitivo¹¹, pero, por otra parte,

¹¹ Lo primitivo normalmente se vincula a una escritura rítmicamente simple, en bloques regulares o irregulares, y en su mayor parte con referencia a lo folclórico o indígena (para más información revisar Stallings 2005; Moreira 2013, 2016; Brlecic 2020). En nuestro caso y en referencia a lo anterior, lo primitivo se articula rítmicamente en corcheas (octavos) y se agrupa en ritmos ternarios o irregulares (grupos de 3 o de números poco utilizados y muchas veces impares, resultado de sumar unidades pequeñas rítmicas a grupos ternarios). Esto puede observarse en la vinculación del uso de los modos rítmicos para la descripción de ritmos tradicionales, como en la música mapuche que utiliza el llamado modo yambo, construido por una parte corta y una larga. En la notación musical occidental, tradicionalmente se toma el corto como unidad y el largo como el doble de ésta. Por lo tanto, esta suma entrega un grupo ternario, que pareciera definir la vinculación de lo ternario a lo indígena en muchos casos.

los tresillos se alternan con dos corcheas, un tipo de agrupación binaria que suele estar relacionada en la obra con lo español o civilizado. Esto permite afirmar que el motivo principal no se construye precisamente de una representación sonora de lo mapuche, sino más bien refleja un conflicto o diálogo entre la identidad étnica de este personaje y su constante interacción con el comandante español.

El *leitmotiv* se extiende y se precipita hasta una sección en que la música instrumental adquiere otro carácter, mediante la introducción de material neutral, que sirve como un recurso dramático. Esto se visualiza en los compases 13-15 de la guía 6. En el compás 16 ocurre una situación especial: se posiciona el canto de Pedro de Valdivia sobre el acompañamiento ternario de Lautaro y luego ocurre lo contrario en el compás 26 (guía 6), en el que Lautaro aparece cantando sobre un acompañamiento binario propio del personaje español (ver Figura 20). Estos trocados evidencian aún más las diferencias estilísticas asociadas a las identidades de cada uno de los personajes y complementan la idea de la sección en que sus destinos cruzados los han transformado en un solo grupo. Lautaro y Don Pedro forman parte de la misma comunidad.

The musical score for Figure 20 is divided into three main sections:

- Section 1 (Measures 13-15):** Labeled "Lautaro con entusiasmo" and "Tranquillo (♩=108)". The vocal line for Lautaro is in treble clef with lyrics: "sai al-lan - ge-lo di - vin - chelà la - sciai". The piano accompaniment is in bass clef with a ternary (3/8) time signature.
- Section 2 (Measures 16-25):** Labeled "D. Pedro" and "Tranquillo (♩=108)". The vocal line for D. Pedro is in bass clef with lyrics: "Nel-l'apri - le del... la vi - ta ap-pe - na e-ri ta". The piano accompaniment is in treble clef with a ternary (3/8) time signature.
- Section 3 (Measures 26-30):** Labeled "Andante largo (♩=66)". The vocal line for Lautaro is in treble clef with lyrics: "Quel che pro-va-va l'a - ni - ma io non sapevo al - lor... Or ben lo". The piano accompaniment is in bass clef with a binary (2/4) time signature.

Figura 20. Permutación del acompañamiento motivico entre Lautaro y Don Pedro. Compases 13-30 de guía 6.

Duo di Ayamanque e Lautaro

Antes de continuar con el análisis propiamente musical, es justo mencionar que los compositores también utilizaron fuentes escritas para representar las culturas indígenas. En el caso de esta obra, una de estas fuentes fue *Historia de la civilización de la Araucanía* (1898) de Tomás Guevara, en la que se entregan detalles acerca de la vida y cultura mapuche que, para la época, eran proclives de ser considerados material representativo de la cultura indígena. Algunas de las ideas de representación que se desprenden del libro de Guevara pueden ser evidenciadas en la escena tres del primer acto en el “Duo di Ayamanque e Lautaro”. En ella, la naturaleza del acompañamiento se ve mediada por las identidades de los personajes de la escena: Lautaro como protagonista indígena que fluctúa respecto de su elección de identidad por el apego con Don Pedro y Ayamanque como indígena sin conflictos de identidad.

Desde el inicio se presenta una variación del *leitmotiv* de Lautaro, esta vez como monodia y no como melodía por superposición de terceras; la conformación de los ritmos se mantiene, pero el rango melódico es ampliado y su direccionalidad varía al convertirse en una línea oscilante y sinuosa. Sin embargo, entre los elementos más característicos del inicio de esta escena se encuentran los tres tresillos de corchea acompañados de una negra que aparecen en el alzar al compás 14 y en el alzar al compás 17 de guía 12 (ver Figura 21). Si bien la duración del tresillo de corchea es igual a la de la negra que le sigue, la diferencia entre la cantidad de notas en un tiempo contrasta con la solitaria nota de la segunda mitad del elemento. El tresillo da la sensación de una unidad corta que se contrapone con la duración larga y estable de la negra.

Figura 21. Tresillos del acompañamiento en dúo de Lautaro y Ayamanque.
Compases 14-16 de guía 12.

Las unidades cortas seguidas de una unidad larga, dentro del imaginario de lo indígena y sobre todo vinculado al pueblo mapuche, pueden encontrarse en las descripciones del

arte y la industria de la publicación de Guevara. En ella aparecen transcripciones de cantos y rituales en los que mayoritariamente figuran notas de duración breve acompañadas de una nota larga (ver Figura 22) y, aunque la diferencia entre las duraciones de la primera y la segunda nota es mayor a la que se puede encontrar en el pasaje descrito anteriormente, corresponde destacar la similitud de la naturaleza “corto-largo” de ambos ejemplos musicales. Esto permite comprender que la supuesta variación del *leitmotiv* de Lautaro que observamos no es tal, sino que corresponde al motivo que presenta a Ayamanque: una especie de llamado o fanfarria que representa lo indígena desde lo técnico musical, en el contexto sociohistórico en el que el compositor lo referencia.

1 **NGILLATUN**

Largo

Vu-re-ni-an vu-cha huentru Vu-cha cha-o ey-mi a-m
 Vu-re-nen gu-ne-chen Vu-re-nen ngá-ne-chen Ey-mi ma-i
 lle-ga mu-in ey-mi bla-me-ngo-in lu-cu-tu-que-
 in pra-quin-tu-que-in tu-que-in

2 **MACHITUCAN**

Cú-me la-huen me-ngo-a-i cú-me ma-chi ñe-li
 mo-ge-lan quin-tuan ma-hui-da meu me u
 me-lli co lla-huen re-pau-pau-huen qui-tu-an

Figura 22. *Historia de la civilización de la Araucanía*, recopilación de Tomás Guevara (1898). Ilustraciones contenidas entre páginas 282 y 283.

El “Duo di Ayamanque e Lautaro” también se caracteriza por estar conformado en gran parte por acordes estáticos que se repiten con una frecuencia estable (ver Figura 23). Si bien esto no pueda ser vinculado directamente con los postulados musicales encontrados en la publicación de Guevara, es posible plantear que el compositor vuelve a utilizar acá la diferenciación complejo-simple utilizada en escenas atrás, respecto de las texturas musicales presentadas por Don Pedro y Lautaro. Ortiz de Zárate diferencia este tipo de acompañamientos del de aquellas escenas en las que figura el capitán español, en donde predomina el contrapunto y las melodías con subdivisión simple.

Ayamanque

sco - re i fi gli del - la pa - tria che tu tra - disci o vi - le ri - ta tra -

Lautaro

en - do in co - dar dia ser - vi - le Lo in - e pa - ro le a - tra ce mon - te du - re

Figura 23. Extracto del dúo de Lautaro y Ayamanque.
Compases 35-46 de guía 14.

Como se ha podido evidenciar, dicha contraposición de acordes y melodías contrapuntísticas es un recurso que permite posicionar al personaje dentro de una tradición musical u otra. Asimismo, el compositor adscribe a la idea de que estos recursos estilísticos son capaces de conectar con una tradición cultural que aloja, de forma directa o indirecta, las características musicales a las que se hace referencia. Tal como el inicio del “Racconto di Lautaro” en el compás 45 (guía 4) de la primera escena, el “Duo di Ayamanque e Lautaro” se posiciona dentro de una sonoridad trivial de naturaleza repetitiva, tosca y, al mismo tiempo, enérgica (ver Figura 24).

DUO DI AYAMANQUE E LAUTARO

Moderato (♩=100) **Ayamanque** **Risoluto (♩=144) (interrogando)**

In-te-si io

Moderato (♩=100) **Risoluto (♩=144)**

meditando *f*

Figura 24. Inicio del dúo de Lautaro y Ayamanque.
Compases 11-16 de guía 12.

El punto de mayor tensión de esta sección comienza cuando las voces de Lautaro y Ayamanque se superponen en una especie de pregunta y respuesta que poco a poco se precipita. Esto se resuelve en el compás 22 de la guía 20, ya que la repetición de acordes vuelve y se consolida con tresillos de corchea acompañados por la inversión de la melodía principal del dúo en octavas, punto en el que se exacerban los elementos constitutivos de la identidad de los personajes y de la representación de sus culturas como recurso dramático (ver Figura 25).

Lautaro

rò! No! No! No!

Ayamanque

spe - gnere il ca-pi-ta - no e il Re!

Figura 25. Punto de mayor tensión del dúo de Lautaro y Ayamanque.
Compases 22-24 de guía 20.

Finalmente, el uso del tresillo en el *leitmotiv* de Lautaro y los acompañamientos que se asocian al protagonista y a su cultura son también una forma de posicionamiento ideológico que, para la época, era común en las producciones operáticas de temáticas exóticas. Así como diversos autores postulan que la sociedad europea decimonónica concibe a los pueblos indígenas americanos desde la perspectiva del “salvaje noble” de Rousseau, algo que se ve

reflejado tanto en obras europeas como americanas (Andrews 2000; Volpe 2002), Ortiz de Zárate deja entrever una supuesta conexión con lo natural, perfecto y divino mediante la asociación del indígena al pulso ternario.

Ayamanque

Otra idea estereotipada y cultivada por la historiografía chilena acerca de la cultura mapuche es aquella relacionada a su gran capacidad guerrera y de resistencia a la dominación extranjera, ya sea por otras culturas indígenas o por el colonialismo español. Como expone Lee (1993), muchas crónicas y relatos de la época de la conquista sirvieron de base para creaciones artísticas tanto dentro como fuera de Chile. Estos textos, considerados verdades históricas, se convirtieron en una rica fuente de sucesos y personajes adaptables a los requerimientos de la ópera y el teatro; así, el mito del indígena guerrero se consolidó como una premisa indiscutible y susceptible a la representación por personajes de las producciones musicales y teatrales de finales del siglo XVIII, entre ellas *Lautaro*.

Las características de las líneas melódicas de los personajes *Ayamanque* y *Colo Colo* (toqui mapuche) en el tercer acto dejan entrever cómo se manifiesta el mito del indígena guerrero en la obra (ver Figura 26); la invariabilidad y el estoicismo son características musicales que resuenan con las perspectivas mitológicas descritas anteriormente. Estas pueden presentarse tanto en la melodía de los personajes como en el acompañamiento, siendo la primera una forma más directa de caracterización y reproducción discursiva entre el personaje y el ideario de la cultura indígena en cuestión.

Ayamanque

Adagio (♩=104) *(al Consiglio)*

Adagio (♩=104) *(sulla scena)* *(orchestra)*

Figura 26. Primera intervención de *Ayamanque* en Acto 3.
Compases 18-23 de guía 100.

Ayamanque, desde su primera aparición en el acto I, demuestra un carácter repetitivo y estable por medio de la invariabilidad de su rango vocal y la direccionalidad de sus melodías, características que se juntan con la firmeza del acompañamiento, que generalmente corresponde a acordes repetitivos o mantenidos, a excepción de momentos de alta tensión. Un ejemplo clave de esto se encuentra hacia el compás 36 de la primera escena del acto III; en dicho momento la línea vocal del personaje se comprime en su rango melódico. Desde el compás 1 al 10, *Ayamanque* solo canta dos notas diferentes (ver Figura 27).

Ayamanque

Il gran Bu ta - co - yan qui con-gre - ga - to che il
fie - ro Epu na mun guar - da e ins - pi - ra lo de - si

Figura 27. Línea melódica de Ayamanque entre los compases 1-10 de guía 103.

Previo a esto, en el compás 35 de la misma escena (guía 100) aparece un elemento formal en el acompañamiento que hasta el momento no había aparecido en toda la obra: la síncopa de acordes en corcheas (ver Figura 28). Con esto, seguido de la indicación *marcato* en la línea vocal de Ayamanque en el compás 37, el resultado sonoro hacia el compás 2 (guía 101) adquiere un gran componente pulsativo y rítmico. Estas características se ven contextualizadas en un momento clave de la trama de la ópera, en la que Ayamanque junto con Colo Colo reflexionan acerca del poderío militar del pueblo mapuche previo al nombramiento de Lautaro como *toqui* y la guerra con el enemigo español. Las indicaciones de carácter como *animando* y *con solennitá* indican un levantamiento del espíritu guerrero de los soldados indígenas que se ve reforzado con la introducción de una sonoridad rítmica particular, con notoria presencia de saltillos y trémolos que aluden a rítmicas marciales (ver Figura 29).

101
Andante (♩=132)

Ayamanque

piaz-ze... so tto-mes se so - no

Andante (♩=132)

(*marcato*)

Ma il Le-o-ne i bé - ri - co... co-si non ab ban - do - na la pre - da chela a

mp

Figura 28. Aparición de síncopas en el compás 35.
Compases 35-37 de guía 100 y compases 1-7 de guía 101.

Ayamanque

(*animando*)

quis - tan! Pre - me dun que... che in que lle re gio - ni un di noi...

cresc.

(*con solemnità*)

Ayamanque

Il gran Bu ta - co - yan qui con-gre - ga - to... che il

f

Figura 29. Indicaciones de carácter “animando” y “con solemnidad”.
Compases 1-4 de guía 102 (arriba) y 1-5 de guía 103 (abajo).

En cuanto al manejo de las alturas, pueden establecerse vínculos entre la sonoridad cromática de la escena y la tensión del momento en que Lautaro se consagra como comandante del pueblo mapuche. La conducción de las voces en el acompañamiento refuerza la tensión con movimientos rápidos en tresillos que resuenan con las ideas expuestas anteriormente en torno a la dualidad de la subdivisión binaria y ternaria y su vinculación con lo español y lo indígena, respectivamente. Desde el compás 9 comienza la precipitación de los pasajes de tresillos que conducen hacia un nuevo momento de tensión climática en el compás 13, con un desbordamiento del cromatismo con direccionalidad descendente (ver Figura 30).

Moderato (♩=120)

O no biñrin ci pi d'A - rau - co, u - di - te

Moderato (♩=120)

Moderato brillante (♩=138)

Moderato brillante (♩=138)

Figura 30. Pasaje cromático con tresillos en el compás 13, guía 104.

El tresillo vuelve en el compás 1 (guía 106) como acompañamiento tradicional de la línea melódica de Aymanque, tal como su primera intervención en el Acto I, pero esta vez exacerbando el cromatismo especialmente en el registro alto, como se puede observar en el compás 6 (ver Figura 31).

La pri-ma lan cia che tro - va pren de e ro-ves cia quan to s'o ppo ne'al sos pe tta re

di - re e ro ves cia e co si de i ri tor ne ra i

Figura 31. Pasaje del compás 1 a 6 de guía 106.

Localizados en el bosque selvático del sur de Chile, los personajes se insertan como salvajes naturales desde la perspectiva decimonónica; así, las arengas de los dos guerreros mencionados y la posterior proclamación de Lautaro deben ser reforzadas por ideas genéricas de vínculo con la tierra. Es en este contexto que el acompañamiento de dirección inestable y de subdivisión compleja no deja de ser una característica de suma importancia en el análisis de los discursos exóticos. Sin embargo, la consagración de Lautaro rompe con el esquema anterior e introduce una sonoridad coral vinculada más al contrapunto que al despliegue rítmico que venía ocurriendo anteriormente en las intervenciones de Ayamanque y Colo Colo. Más adelante, en el compás 16 (guía 109) se logra apreciar la introducción de una nueva forma de escritura similar a un coral contrapuntístico (ver Figura 32), sin embargo, el cambio se realiza de manera progresiva, hacia el compás 37 (guía 109), en donde se establece una simplificación del material para luego dar paso a un juego responsorial de corales en el que se vitorea una y otra vez a Lautaro, príncipe del pueblo indígena (ver Figura 33).

Figure 32 shows a musical score in 3/4 time with a key signature of two flats. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and two piano staves. The lyrics are "Vi - va Lau - tar!". The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings like *f* and accents.

Figura 32. Se despliega la melodía contrapuntística de consagración.
Compases 16-21 guía 109.

Figure 33 shows a musical score in 3/4 time with a key signature of two flats, starting at measure 110. It is marked "Meno vivo (♩=144)". It features four staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and two piano staves. The lyrics are "Vi - va! Vi - va! Vi - va! Vi - va! Vi - va!" and "ca - mi al pro de glo - ria! glo ria o nor!". The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings like *f* and accents.

Figura 33. Simplificación rítmica del coral. "¡Viva Lautaro!".
Compases 37-40 de guía 109 y compás 1 de guía 110.

Ballet La Aurora

Finalmente, resulta interesante destacar un par de momentos en la partitura que reflejan ciertas características vinculadas a lo indígena y lo exótico en su sonoridad general, más que en la construcción de identidades respecto de los personajes. En el tercer acto de la

ópera se puede observar cómo la música comienza con una referencia al baile indígena, momento en que se presenta el denominado “Ballet La Aurora”, con una clara influencia en la ópera francesa, como introducción musical instrumental al último tercio de la obra (ver Figuras 34 y 35).

I Il Tochi delle riviere

marittime con 4 Ulmeni e 6 amazzoni adornate di perle, corali e conchiglie

m.d. -----

Figura 34. Ballet La Aurora, extracto 1.
Compas 29 a 44, inicio Acto 3.

II Il Tochi delle pianure con 4 Ulmeni e 6 amazzoni ornate di spighe

cresc. mp

Figura 35. Ballet La Aurora, extracto 2.
Compas 80 a 94, inicio Acto 3.

Al aislar los elementos musicales que conforman esta parte instrumental, se puede observar una línea melódica que muestra un cromatismo ascendente, el que hace una clara referencia a “la aurora” de la mañana. En contraposición, la melodía que en un comienzo se presenta como parte superior establece un motivo melódico-rítmico, construido por una negra, dos corcheas y una negra; esta fórmula corresponde a lo que Tomás Guevara (1898) transcribe como música de “Baile i canto” mapuche (ver Figura 36):



Figura 36. Historia de la civilización de la Araucanía, recopilación de Tomás Guevara (1898). Ilustraciones contenidas entre páginas 282 y 283.

Esta sección y su construcción musical es interesante justamente por la yuxtaposición de los dos mundos musicales; “La Aurora” se podría asimilar a los motivos con los que Puccini o incluso Wagner¹² describen elementos de la naturaleza, mientras que la melodía representa de manera concreta y auténtica, a manera casi de citación, la música mapuche tradicional¹³ –al menos, según el estudio de Guevara–. También es conveniente mencionar la forma en que la “danza indiana dell amor”, parte de la segunda escena del tercer acto, demuestra de manera sutil el íntimo acercamiento entre Lautaro y Guacolda mediante el paso gradual de una música de características rítmicas al contrapunto coral. El compositor utiliza nuevamente el recurso de la precipitación y densificación como método para acumular tensión en el pasaje. Es así como en el inicio de la danza se encuentran fórmulas rítmicas claras y breves pasajes con hemiolas (ver Figura 37).



Figura 37. Hemiolas en el acompañamiento de la “Danza Indiana del Amor”. Compases 24-25 de guía 111 y 1-2 guía 112.

¹² Podemos pensar como referencia en los *leitmotivos* utilizados en la tetralogía del anillo de Wagner, para representar el *génesis* –secuencia de notas que suben–, el *Rhin* –las mismas notas que suben y bajan– o su contraparte, el *ocaso* –representado en las notas que descienden–.

¹³ Auténtica respecto de lo que podía entenderse en la época como tal.

La dualidad rítmica de este último recurso formal refleja la imbricación de los personajes, sin embargo, las líneas melódicas de estos recién comienzan 101 compases más adelante, momento particular en el que hace su entrada un contrapunto entre el acompañamiento y la voz que consolida de manera clara la danza de evidente carácter sexual en la pieza (ver Figura 38). Esta consagración del acto sexual y su representación mediante el contrapunto por sobre las fórmulas rítmicas refleja una idea europeizada acerca de las líneas melódicas como metáfora de los cuerpos que se unen en un tejido dramático. El uso de este recurso evidencia la idea, por parte del autor, de que la consagración del acto sexual es un acto de amor puro que solo puede ser manifestado mediante técnicas musicales vinculadas a la elite europea instrumental, lo que deja de lado las identidades étnicas de los personajes protagonistas de la escena.

The image displays a musical score for two systems. Each system includes a vocal line for 'Don.' (Lautaro) and a piano accompaniment. The first system's vocal line has the lyrics: 'can tan gli auge lli Per a more Vi ve'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with chords. The second system's vocal line has the lyrics: 'l'or be Ah! dell A mor si vi ve'. The piano accompaniment continues with similar complex rhythms and chords, including a '8va' marking in the bass line.

Figura 38. Lautaro y Guacolda en contrapunto con el acompañamiento.
Compases 6-15 de guía 118.

CONCLUSIONES

El análisis de *Lautaro* ha logrado evidenciar ideas interesantes acerca de las diferentes estrategias de representación que se pueden encontrar en las obras operáticas de temática indigenista de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Dichas estrategias han sido desarrolladas en el plano técnico musical sin recurrir directamente al texto narrativo para su construcción, buscando recrear las distintas identidades subjetivas involucradas en la ópera: lo indígena, lo español y lo mestizo.

Estas identidades se evidencian, por una parte, en el parámetro de la textura musical –que se construyen desde lo indígena a partir de lo simple y poco elaborado de este parámetro, mientras que lo español se vincula a una música técnicamente más compleja– y por otra al plano armónico, en el que lo indígena aparece asociado a armonías y progresiones básicas, mientras lo español evidencia construcciones armónicas más elaboradas, con secuencias y progresiones basadas en técnicas de modulación armónica. En lo respectivo al ritmo, lo indígena se representa mediante el uso de lo ternario, haciendo uso de estructuras rítmicas obtenidas a partir de la recopilación hecha por Tomás Guevara (1898); lo español se caracteriza mediante el uso de divisiones binarias.

El contraste de estos dos mundos se presenta en distintas estrategias para la representación de dos polos identitarios caracterizados por la dualidad sencillo/complejo, entendida como lo salvaje/civilizado. A este contraste se suman momentos que se pueden asociar a lo mestizo, por ejemplo, cuando Lautaro atraviesa por estados de ambigüedad, debido a su origen mapuche confrontado con la cercanía generada con Don Pedro. En estos momentos, las estrategias referentes a lo musical se conjugan formando texturas mixtas entre las previamente mencionadas y no con la creación de una nueva sonoridad. Esto último instala al auditor dentro de un panorama en el que las identidades musicales construyen una red que interactúa y se transforma en su relación musical y no configura una simple lista de motivos que refieran a personajes o ideas.

No obstante, se puede observar que existen claras referencias a la tradición mapuche y lo que podría ser considerado auténticamente indígena en la época. Las referencias musicales tienen una recurrente relación con lo rítmico y son trabajadas por Ortiz de Zárate desde dos puntos que hemos identificado: por un lado, la asignación de rítmicas ternarias que sugieren un carácter primitivista, y, por el otro, las referencias al material recopilado por investigadores de la época, como es el caso de las melodías transcritas por Guevara. Esta búsqueda de una construcción de identidad en la ópera configura una estrategia de representación de lo indígena que está vinculado con el contexto de la ópera. Más allá de las paredes del teatro, el mundo académico definía lo que es indígena y esta fue una realidad sociocultural aceptada por el autor para ser parte de la ópera como obra artística.

También resulta interesante presentar cómo la recepción del estreno de *Lautaro* en 1902 fue controversial tanto desde el público de ópera de fines del siglo XIX en Chile como por los críticos especializados. Esto se debe principalmente a la costumbre de realizar comentarios acerca de óperas italianas estrenadas en el país. Es así como, antes de su estreno, se cuestionó abiertamente el nivel de la temática indígena para ser utilizada en un libreto de ópera, o como es mencionado por Cánepa, si un compositor chileno era capaz de hacer ópera:

¿Pero era posible que un compositor chileno hiciera lo mismo que Verdi, Puccini o Meyerbeer? Nada podía ser líricamente bueno si llevaba la firma española. Carlos Gomes era brasileño pero un chileno... Y así fue como se pensó y se hicieron las cosas (Cánepa 1976: 110).

De la misma manera, se pueden encontrar varios comentarios que referencian el estreno de la obra, autenticando la creación de óperas en el país al presentarlas como una herramienta que puede servir para la construcción de comunidad y nación, junto con valorizar lo indígena como un elemento propio de Chile y Latinoamérica, lo que constituiría un aspecto diferenciador de la tradición operática europea (Farías 2019). Así, en las críticas de la época, se cuestiona la escasa profundización de este elemento diferenciador indígena, al mismo tiempo que se pone en tensión la autenticidad de los autores al involucrar lo mapuche en la ópera. Esto se puede observar a continuación:

Lo que se ve desde luego en *Lautaro* es la importancia capital que su autor ha querido dar al colorido local de la escena y a la caracterización del tipo indígena, plausible sistema, pero que por desgracia lo ha exajerado ...¹⁴.

La habanera que la concluye, estética e históricamente nos choca, pues los araucanos en ninguna época conocieron ese ritmo. Licencias históricas como ésta se las toma el autor a cada paso¹⁵.

Frente a esto, se puede inferir que la ópera se perfilaba como una creación artística que sí podía llevarse a cabo en nuestro país e incluso podía tratarse de él y su historia, pero siempre por medio de una apropiación de este género por parte de la oligarquía chilena (Fariñas 2015). De manera conjunta, se valida al sujeto indígena como un elemento propio, que la tradición europea no podía presentar más que como parte de una propuesta exotista. Así, se entiende que la elite que era parte constante del público de ópera en Chile seguramente no se sentía indígena ni quería serlo, pero sí validaba la identidad mapuche como parte de la propia cultura con el fin de reforzar el sentimiento de conformación de una nación independiente y moderna.

En Locke (2007) se puede observar que la relación entre el sonido indígena y su representación cultural resulta crucial para construir un elemento diferenciador respecto de la tradición operística europea: lo indígena y lo español refieren a construcciones no solo identitarias, sino que sociales y políticas en el contexto de la obra de Ortiz de Zárate. Una muestra importante de esto se aprecia en la relación de los *leitmotivos* con contextos que trascienden lo identitario, como es el caso del cruce de acompañamientos característicos de *Lautaro* y *Don Pedro* como muestra de su relación, lo que hace referencia a las consecuencias de la interacción entre indígena y español. Además, en el libreto se puede apreciar una insistencia al concepto de patria, el que es asociado en el caso indígena a Arauco como comunidad y no a Chile como capitánía, mientras que los españoles lo asocian evidentemente a España. Además, en esta ópera el concepto de patria también es asociado a lo irracional, como se puede apreciar en el caso de la vinculación de la palabra patria a Guacolda, lo que sucede en un momento de éxtasis, refiriendo a que la patria pareciera despertar lo irracional de los sujetos de la ópera. Es por ello que se puede decir que el sentimiento nacionalista cobra una dimensión que va más allá de la construcción de redes musicales y se asocia al fervor irracional y romántico, vinculado a lo nacionalista como ideología en un contexto sociopolítico, transformando así a la ópera en una herramienta para definir una comunidad imaginada por medio de lo sentimental (Anderson 1993).

Esto permite afirmar que el trabajo con figuras indígenas en la ópera *Lautaro*, así como en otras óperas chilenas y latinoamericanas de la época, funcionó como un vehículo del sentimiento nacionalista respecto del proceso de construcción de nación que vivieron los países latinoamericanos durante el siglo XIX. El conseguir evocar el sentimiento de una comunidad moderna, o en vías de serlo, era una de las finalidades de este tipo de obras. Además, es posible vincular *Lautaro* y las otras óperas referidas en la introducción con un movimiento de autoexotización musical de lo latinoamericano¹⁶, el que separa a Latinoamérica de la tradición europea con óperas que contienen información auténtica y local. De todas maneras, hay que reconocer que lo auténtico está mediado por el velo de la historia y del contexto social en que estas obras se desarrollaron, ya que se originaron desde una clase oligarca influenciada por los países europeos.

¹⁴ Críticas a *Lautaro* de Ortiz de Zárate (*El Mercurio de Valparaíso*, 14 de agosto de 1902).

¹⁵ Críticas a *Lautaro* de Ortiz de Zárate (*El Mercurio de Valparaíso*, 14 de agosto de 1902).

¹⁶ Para una discusión acerca de este concepto consultar el artículo de José Manuel Izquierdo (2016).

Como ejemplos para contrastar esta idea se pueden mencionar los casos de la literatura o artes visuales, en las que la exotización de una cultura distante se refleja en la estética y actitud en la que se representa al otro, lo que deja fuera la apropiación de la técnica de la cultura ajena. En el caso de la música, el exotismo generalmente se entiende como una colección de estrategias compositivas por medio de las que se hace referencia directa a otra cultura. La idea del exotismo dentro del primer paradigma mencionado anteriormente se basa en las perspectivas de Bellman y Betzwieser (Locke 2007), quienes postulan que es un proceso en el que la obra musical busca evocar la música local de otra cultura; es entonces que el exotismo musical se puede observar y definir por medio de las obras mismas. Así, el paradigma del estilo exótico en la música se puede sostener puramente en estrategias compositivas, desvinculadas muchas veces del texto y de la narrativa, tal como se puede observar en *Lautaro*, en la que Ortiz de Zárate se apropió de las técnicas, expuestas como auténticas en la época, de la práctica sonora mapuche.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, ORLANDO

2014 *Ópera en Chile, ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013*. Santiago de Chile: Editorial El Mercurio Aguilar.

ANDERSON, BENEDICT

1993 *Comunidades imaginadas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ANDREWS, JEAN

2000 "Carlos Gomes' 'Il Guarany': The Frontiers of Miscegenation in Nineteenth-Century Grand Opera". *Modern Humanities Research Association, Portuguese Studies* 16, pp. 26-42.

BRLECIC, MAJA

2020 "Old and New Directions in Stravinsky's *Les Noces*: Venturing into Neoclassicism through the Avenues of Eurasianism, Exoticism, and Primitivism". Tesis para optar al grado de Magister en Música. The Graduate School of the University of Cincinnati, Ohio.

CÁNEPA, MARIO

1976 *La Ópera en Chile*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

CARTAGENA, NELSON

2014 *La cultura de la ópera en Chile (1929-2012)*. Santiago de Chile: Ril Editores.

CUADRA, GONZALO

2019 *Ópera Nacional: así la llamaron 1898-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado.

FARIÁS, MIGUEL

2015 "Pretensiones culturales de la oligarquía chilena en el siglo XIX, el caso de la ópera". *Neuma*, VIII/2, pp. 110-132.

2019 "Ópera y nación: El elemento indígena en las óperas de México y Chile entre 1870 y 1930". Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile, Santiago.

GUEVARA, TOMÁS

1898 *Historia de la civilización de la Araucanía*. Vol. I. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

IZQUIERDO, JOSÉ MANUEL

2011 "Totaleindruck o impresión total: La Telésfora de Aquinas Ried como proyecto político, creación literario-musical, reflejo personal y encuentro con el otro". *Revista Musical Chilena* LXV/215, pp. 5-22.

- 2016 “Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)”, *Resonancias*, XX/38, pp. 95-116.
- LEE, MÓNICA
1993 “De la Crónica a la Escena: Arauco en el Siglo de Oro”. Tesis doctoral. University of British Columbia, Vancouver.
- LOCKE, RALPH
2007 “A Broader View of Musical Exoticism”. *The Journal of Musicology*, 24, pp. 477-521.
- MOREIRA, GABRIEL FERRÃO
2013 “O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II)”. *Per Musi*, 27, pp. 29-38.
- 2016 “O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia”, *Opus*, XXII/1, pp.179-210.
- ORTIZ DE ZÁRATE, ELIODORO
1902 *Lautaro: drama lírico en tres actos*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-125941.html>. [acceso: 10 de julio de 2020].
- SNOWMAN, DANIEL
2013 *La ópera. Una historia social*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- STALLINGS, STEPHANIE
2005 “‘New Growth from New Soil’: Henry Cowell’s Application and Advocacy of Modern Musical Values”. Tesis para optar al grado de Magíster en Música. The Florida State University, Florida.
- VOLPE, MARIA ALICE
2002 “Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: ‘Il Guarany’”, *Latin American Music Review*, XXIII/2, pp. 179-194.
- 2007 “Por uma nova musicologia”. *Música em Contexto*, 1, pp. 107-122.