

Subjetividades y personalidades sonoras: Narrativa musical en la ópera Caupolicán de Remigio Acevedo

Subjectivities and Sound Personalities: Musical Narrative in Remigio Acevedo's Opera Caupolicán



Miguel Farías Vásquez

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile

miguel.farias@uc.cl

Resumen: Este artículo analiza la construcción de subjetividades y personalidades sonoras en la ópera *Caupolicán* (1902) del compositor chileno Remigio Acevedo. A través de un examen del libreto y su musicalización, se explora cómo la obra configura distintas figuras narrativas y perfiles psicológicos contrastantes que trascienden la mera representación histórica para articular un entramado de identidades sonoras. El análisis revela cómo Acevedo utiliza recursos musicales específicos—como oposiciones rítmicas, texturas corales diferenciadas y tratamientos armónicos contrastantes—para construir perfiles sonoros distintivos que definen a los personajes, tanto individuales como colectivos. Se estudia particularmente la caracterización musical del héroe indígena, las figuras femeninas (Fresia y Tegualda) y la oposición entre los coros mapuche y español como manifestaciones de subjetividades en tensión. Este enfoque permite comprender la ópera no solo como un artefacto de construcción nacional, sino como un espacio de negociación y configuración de identidades múltiples que reflejan las ambivalencias y contradicciones del proyecto nacional chileno de principios del siglo XX.

Palabras clave: ópera chilena, Remigio Acevedo, *Caupolicán*, subjetividades musicales, caracterización sonora, narrativa musical

Abstract: This article analyzes the construction of subjectivities and sonic personalities in the opera *Caupolicán* (1902) by Chilean composer Remigio Acevedo. Examining the libretto and its musicalization, it explores how it configures different narrative figures and contrasting psychological profiles that transcend mere historical representation to articulate a framework of sonic identities. The analysis reveals how Acevedo uses specific musical resources—such as rhythmic oppositions, differentiated choral textures, and contrasting harmonic treatments—to build distinctive sound profiles that define the characters, both individual and collective. The musical characterization of the indigenous hero, the female figures (Fresia and Tegualda), and the opposition between the Mapuche and Spanish choirs as manifestations of subjectivities in tension are particularly studied. This approach allows understanding of the opera not only as an artifact of national construction but as a space for negotiation and configuration of multiple identities that reflect the ambivalences and contradictions of the Chilean national project of the early 20th century.

Keywords: Chilean opera, Remigio Acevedo, Caupolicán, musical subjectivities, sonic characterization, musical narrative

Submetido em: 16 de março de 2025

Aceito em: 10 de maio de 2025

Publicado em: junho de 2025

1. Introducción

La ópera *Caupolicán* de Remigio Acevedo, compuesta en 1902, representa una obra clave para comprender cómo la música dramática construye y configura subjetividades contrastantes a través de recursos narrativos y sonoros. Estrenada parcialmente ese mismo año y en su totalidad solo en 1942, esta obra no solo forma parte del proyecto identitario nacional chileno en el proceso de construcción de nación, sino que constituye un complejo telar de construcción de personalidades musicales que trascienden el mero recurso argumental para convertirse en auténticas personalidades narrativas con perfiles sonoros diferenciados.

Como otras óperas contemporáneas del continente—*Lautaro* (1902) de Eliodoro Ortiz de Zárate en Chile, *Atzimba* (1900) de Ricardo Castro en México, o el arquetípico *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes en Brasil—*Caupolicán* emplea estrategias de caracterización musical que definen a sus personajes, tanto individuales como colectivos, mediante parámetros sonoros específicos que funcionan como extensiones de sus identidades narrativas.

Este artículo profundiza en el análisis de las figuras narrativas y las subjetividades que Acevedo construye a través de la musicalización del libreto de la ópera. Exploramos cómo cada personaje es dotado de una “personalidad sonora” distintiva mediante recursos técnicos específicos: el tratamiento armónico, las estructuras rítmicas, las texturas instrumentales y las configuraciones melódicas. Nos interesa particularmente examinar la caracterización musical contrastante entre el mundo indígena y el español, así como las complejas identidades de los personajes protagónicos y el modo en que sus perfiles o personalidades narrativas son proyectadas musicalmente.

Nuestra aproximación considera que las elecciones compositivas de Acevedo no son meros recursos técnicos, sino decisiones estéticas cargadas de significación que contribuyen a la construcción de un universo narrativo donde cada figura adquiere

una identidad sonora reconocible. Esta perspectiva nos permite leer *Caupolicán* no solo como una obra musical, o un artefacto ideológico de construcción nacional, sino como un complejo entramado de subjetividades musicalizadas que podemos pensar que revelan las tensiones y contradicciones de la época.

2. Remigio Acevedo y su contexto histórico

La ópera en el Chile de cambio de siglo

La creación de *Caupolicán* se da en un contexto particular para la vida musical chilena, cuando la ópera—introducida inicialmente como una actividad social de la élite—comenzaba a consolidarse como espacio de producción nacional. Como señala Álvarez-Hernández (2014), la ópera en Chile surgió primero en pequeños espacios privados, principalmente tertulias organizadas desde 1827 por figuras como Isidora Zegers, donde se interpretaban fragmentos de obras italianas. Este fenómeno se trasladaría posteriormente a espacios institucionales como el Teatro Municipal de Santiago, inaugurado en 1857, que se convirtió en el centro neurálgico de la actividad operística y en un mecanismo de “construcción de prestigio y de ascensión de clase” (Subercaseaux, 2011, p.430-432).

Si bien la primera ópera compuesta en Chile fue *La Telésfora* (1846) de Aquinas Ried, esta nunca llegó a estrenarse. No sería hasta 1895, con *La Florista de Lugano* de Eliodoro Ortiz de Zárate, cuando por fin se montaría una ópera de autor nacional. Este hito inauguró un prolífico periodo de creación operística que incluyó obras como *Velleda* (1898, estrenada en 1902) de Raoul Hügel, *Judith* y *Holofernes* (1900) de Javier Rengifo, *La Salinara* (1900) de Domingo Brescia, y la trilogía *La Araucana* (1900-1902) de Ortiz de Zárate, de la cual solo se estrenó *Lautaro* (1902).

La figura de Caupolicán como símbolo de resistencia indígena ya había sido documentada ampliamente en textos históricos chilenos de finales del siglo XIX, como señala Guevara (1898) en su

‘Historia de la Civilización de la Araucanía’, donde destaca el papel del líder mapuche en la construcción del imaginario nacional.”

En este contexto surge *Caupolicán* de Remigio Acevedo, cuyo primer acto se interpretó en 1902, valiéndole a su autor una beca para perfeccionarse en Europa. La obra completa, sin embargo, solo vería la luz cuarenta años después, cuando se estrenó íntegramente el 11 de diciembre de 1942 en el Teatro Municipal de Santiago. Esta larga espera entre la composición y el estreno completo refleja las complejidades del desarrollo de la tradición operística nacional en un país periférico.

Es importante señalar que este florecimiento operístico coincide con lo que Vicuña (2001) ha denominado la *belle époque* chilena, caracterizada por el esplendor de las clases altas y su afán de “europeización”. El Teatro Municipal se convirtió así en un espacio donde la oligarquía chilena podía exhibir su estatus y su cercanía a los modelos culturales europeos. Paradójicamente, es en este contexto de admiración por lo europeo donde surge el interés por temáticas nacionalistas e indigenistas, como parte de un complejo proceso de diferenciación identitaria.

Remigio Acevedo y su lenguaje musical

Remigio Acevedo Raposo (1863-1911) fue un compositor chileno cuya carrera se desarrolló en el contexto de esta floreciente escena operística nacional. Formado inicialmente en su país natal, completó su educación musical gracias a la beca obtenida tras la presentación parcial de *Caupolicán* en 1902. Su estilo compositivo evidencia la influencia de la tradición operística italiana, particularmente de compositores como Verdi y Puccini, combinada con un interés por incorporar elementos que pudieran considerarse representativos de la identidad nacional chilena.

El lenguaje musical de Acevedo se caracteriza por un sólido dominio de la escritura orquestal, un tratamiento expresivo de las líneas vocales y una sensibilidad dramática que le permite articular eficazmente los conflictos narrativos. Su aproximación a la

representación musical de lo indígena refleja tanto las limitaciones propias de su formación en la tradición europea como un genuino esfuerzo por incorporar elementos diferenciadores que aportaran un carácter distintivo a su obra.

La aproximación de Acevedo a la caracterización musical de sus personajes revela una comprensión sofisticada de las posibilidades narrativas del medio operístico. Lejos de limitarse a reproducir estereotipos, el compositor construye perfiles sonoros complejos que evolucionan a lo largo de la obra, reflejando las transformaciones internas de los personajes y las tensiones entre sus distintas facetas. *Caupolicán* representa la obra más ambiciosa de Acevedo, donde el compositor pudo desplegar todo su arsenal técnico al servicio de una narrativa épica con profundas implicaciones identitarias. Su capacidad para establecer personalidades sonoras diferenciadas y construir un sistema coherente de relaciones entre ellas demuestra tanto su dominio del lenguaje operístico como su sensibilidad para captar las complejidades psicológicas y culturales del material dramático. Antes de continuar, vale la pena mencionar que el análisis de la caracterización musical de lo indígena en *Caupolicán* debe considerar lo que Izquierdo (2016) denomina 'auto-exotismos', es decir, cómo los compositores latinoamericanos adoptan técnicas europeas para representar lo propio como exótico.

3. Figuras narrativas y subjetividades textuales en el libreto

El libreto de *Caupolicán* narra la historia del último toqui mapuche, líder militar que encabezó la resistencia contra los conquistadores españoles. La estructura dramática se desarrolla a lo largo de tres actos, que comprenden un total de seis cuadros. El primer acto muestra la elección de Caupolicán como líder, el segundo aborda el enfrentamiento con los españoles y el encuentro entre Ercilla y Tegalda, y el tercero culmina con la captura, traición y ejecución del héroe.

Caupolicán: Subjetividad heroica y contradicciones internas

La figura protagónica se construye a través de un complejo entramado de características psicológicas y morales que trascienden el mero arquetipo del héroe trágico. El libreto configura a Caupolicán como una subjetividad en tensión, atrapada entre diversas fuerzas contrapuestas: el deber patriótico y el amor personal, la resistencia y la inevitabilidad del destino, la nobleza innata y la necesidad de legitimación. Este entramado deriva en lo que más adelante entenderemos como “personalidad sonora”, y que funciona como figura clave entre el discurso musical y narrativo.

El discurso de Caupolicán al ser nombrado Toqui revela una concepción de la identidad anclada simultáneamente en el territorio, la sangre y la memoria colectiva:

“Oh! Guerreros de la Patria!
De Arauco preclaros hijos!
A ofrendar la nuestra sangre,
Araucanos, sed conmigo.....!
A la patria nos debemos,
Al suelo donde nacimos,
Donde duermen nuestros padres,
Donde crecen nuestros hijos....!”

La evolución psicológica del personaje se hace evidente en los momentos de confrontación íntima. Cuando Fresia lo detiene antes de partir a la batalla y le reprocha poner el deber patriótico por encima del amor (“¿Tan grande es el patrio amor que a tu amada olvidas ya?”), Caupolicán responde con una formulación que revela la fragmentación interna de su subjetividad: “Amada Fresia, el deber me obliga, no a olvidar, pero a entregar por su bien toda mi sangre”.

Esta respuesta evidencia la división psicológica del héroe: no renuncia al amor, pero subordina su deseo personal a la causa colectiva. Su identidad se fragmenta entre el amante y el guerrero, entre el individuo y el símbolo de la resistencia.

El momento culminante de construcción de su subjetividad ocurre frente al cadalso, cuando rechaza ser ejecutado por un esclavo negro:

“El dolor no me acobarda,
La muerte no me amedrenta;
Pero matarme un esclavo...
No sufriré tal afrenta....!
Noble soy, porque de Araucano
Corre la sangre en mis venas,
Y si no noble, ha de ser libre
El verdugo que la vierta....!”

Este pasaje revela la profunda contradicción en el núcleo de su identidad: por un lado, se configura como víctima de la opresión colonial; por otro, reproduce jerarquías sociales opresivas al rechazar ser ejecutado por alguien considerado inferior. La frase “Noble soy, porque de Araucano / Corre la sangre en mis venas” establece una equivalencia entre etnicidad y nobleza que complica su caracterización como mero símbolo de resistencia anticolonial.

Esta compleja construcción textual de Caupolicán como sujeto escindido y contradictorio se presta a una musicalización igualmente compleja, donde las tensiones internas del personaje pueden expresarse a través de contrastes tímbricos, armónicos y melódicos.

Fresia y Tegalda: Subjetividades femeninas contrapuestas

El libreto configura dos subjetividades femeninas claramente diferenciadas que funcionan como contrapuntos psicológicos y dramáticos. Desde su primera aparición, Fresia y Tegalda se presentan en términos de rivalidad y oposición:

Tegalda: Vencerá Caupolicán
El ülmen más decidido
Me lo dice el corazón....!

Fresia: A mí también me lo ha dicho;
Y con más razón que a ti
Que amo al ülmen arrogante
Y es mío su corazón
Y nunca será de nadie...!

Tegualda: El que tú le ames fiel,
Y aún que él mismo te amase,
No obsta en modo alguno
Para que ardiente yo le ame.

Fresia: ¿Y si él no te corresponde?

Tegualda: Nadie puede asegurarlo.

Fresia: Yo sola reino en su pecho!

Tegualda: Te disputaré el reinado!

Este diálogo inicial establece perfiles psicológicos distintos, personalidades contrastantes: Fresia se presenta como posesiva y segura de su dominio emocional sobre Caupolicán ("Yo sola reino en su pecho"), mientras Tegualda muestra una actitud más desafiante y dispuesta a la competencia amorosa ("Te disputaré el reinado"). El lenguaje del poder político ("reino", "reinado") se traslada al ámbito afectivo, creando un paralelo entre la lucha por el territorio y la disputa por el amor del héroe.

La evolución de Fresia a lo largo de la obra revela una subjetividad compleja, capaz de transformar su amor incondicional en rechazo violento cuando percibe que Caupolicán ha fallado en su misión heroica. Su reacción ante la captura del héroe es extrema:

Si me resisto a creer
Lo que avergonzada veo...!
Cogido como mujer
El gran cacique...!
[...]

Y no has sabido, cobarde!
Volver la lanza a tu pecho
Y lavar con tu propia sangre
Este deshonorado suelo!
[...]
Toma tu hijo, miserable,
Nada quiero de tu amor!

El gesto de rechazar a su propio hijo revela una subjetividad que subordina incluso el vínculo maternal a la exigencia de heroísmo. La frase “Cogido como mujer” es particularmente significativa, pues equipara la captura con una feminización, revelando la estructura patriarcal que subyace a su concepción del valor.

Tegualda, por su parte, muestra una evolución psicológica diferente. Su encuentro con Ercilla en el segundo acto revela una capacidad para el diálogo intercultural que contrasta con la rigidez moral de Fresia. Cuando Ercilla la reconoce como “Princesa araucana” y “Reina de Arauco”, ella responde: “No es reina la fiel esposa de un muerto”. Esta respuesta define su identidad en términos relacionales (como esposa), pero al mismo tiempo cuestiona la imposición de categorías jerárquicas europeas (“reina”, “princesa”) sobre la realidad mapuche.

El desarrollo posterior del personaje de Tegualda consolida su caracterización como figura de mediación y compasión. Cuando Fresia intenta arrojar a su hijo, es Tegualda quien interviene para salvarlo, estableciendo un contraste moral entre ambas figuras femeninas. Este acto de protección hacia el hijo del héroe capturado sugiere una ética del cuidado que trasciende las exigencias abstractas del heroísmo patriótico.

La construcción textual de estas subjetividades femeninas contrastantes proporciona una base dramática para su diferenciación musical, permitiendo al compositor establecer perfiles sonoros distintivos que refuercen sus diferentes posiciones psicológicas y morales.

Alonso de Ercilla: La subjetividad fronteriza

El personaje de Ercilla representa una subjetividad particularmente compleja, situada en la frontera entre dos mundos culturales. Como soldado español y poeta cronista, encarna la tensión entre la conquista militar y la comprensión empática del otro.

Su primer encuentro con Tegalda establece inmediatamente esta posición fronteriza:

Ercilla ...

¿quién va?

Tegalda ¿quién viene?

Ercilla ¿es espectro, sin voz ni nombre?

Tegalda No, nunca; soy mujer y no un espectro

Si algo puede ser quién sufre

Sin esperanzas y consuelo

Ercilla Basta, no estoy para enigmas

¿tu nombre?

Tegalda No, no recuerdo

Ercilla ¿tu patria?

Tegalda Ya la he perdido;

Patria y nombre. Todo en un tiempo

Perdí. Pues en la batalla

Sucumbió mi amor y dueño...

Este diálogo revela una subjetividad capaz de moverse entre registros: el Ercilla militar que exige identificación (“¿quién va?”) y el Ercilla poeta capaz de empatizar con el sufrimiento del otro. La pregunta “¿tu patria?” indica su comprensión de que la identidad se fundamenta en el vínculo territorial, mientras que su posterior

reconocimiento de Tegualda como “Princesa araucana” y “Reina de Arauco” muestra su intento de traducir las categorías sociales mapuche a términos europeos comprensibles.

A medida que el diálogo avanza, Ercilla se revela como una figura empática, capaz de reconocer la humanidad del otro a pesar del conflicto. Cuando Tegualda le pregunta: “¿y eso pide un español / Enemigo de mi patria?”, su respuesta marca una ruptura con el antagonismo absoluto, estableciendo la posibilidad de un reconocimiento mutuo a través de las fronteras culturales.

El gesto final de ayudar a Tegualda a encontrar el cuerpo de su esposo configura a Ercilla como un sujeto capaz de trascender parcialmente las determinaciones de su posición como conquistador. Esta construcción textual del personaje como figura fronteriza, capaz de moverse entre mundos culturales, proporciona la base para un tratamiento musical igualmente complejo que refleje esta dualidad.

Las colectividades como sujetos: El coro mapuche y el coro español

El libreto configura dos subjetividades colectivas claramente diferenciadas que funcionan como actores dramáticos con perfiles psicológicos propios. Tanto el coro mapuche como el coro español representan más que simples agregados de individuos; son entidades con voluntad, emociones y carácter distintivos.

El coro mapuche aparece en el primer acto como testigo y legitimador de la elección de Caupolicán, reaccionando con entusiasmo ante su designación como Toqui. Su carácter colectivo se refuerza con expresiones unitarias: “A Tucapel!, a Tucapel...!”. En el segundo acto, ante la llegada de los españoles, muestra momentáneamente duda (“huir será lo mejor”), pero inmediatamente rectifica afirmando la identidad guerrera colectiva: “Jamás ha huido Arauco”.

El momento más significativo en la configuración del coro mapuche como subjetividad colectiva ocurre cuando entona en mapudungún “Pe-ñi-ca pe-ñi..... i / a-cui mai du.....ngu / Va-chi an-tü ñei piñei / Pra ca-huellun / Pu au.....ca mai”, que el libreto traduce como “Hermanos, Oh hermanos. / Ya llegó la Palabra (orden) / En este día es, dicen, / Que monten a caballo los / Sublevados.”

Este pasaje, enunciado en la lengua propia, configura al coro mapuche como una entidad con voz cultural autónoma, aunque mediada por la traducción que el libreto proporciona. El uso del término “pe-ñi-ca” (hermano) enfatiza el vínculo comunitario, mientras que la referencia a “la Palabra” (dungú) sugiere un sistema de transmisión de conocimiento y autoridad propio.

El coro español, por su parte, se presenta inicialmente en un contexto de vulnerabilidad física pero confianza cultural. Su primera intervención ocurre mientras luchan contra una tempestad que amenaza sus naves. Una vez en tierra, su primer acto es reclamar simbólicamente el territorio: “Salve tierra de Chile, hechicera / De hoy en más la española bandera / Por ti velará.”

Esta declaración configura al coro español como representante de un proyecto colonizador que concibe el territorio como objeto de apropiación y transformación. El uso del término “Chile” — que, como señala el análisis, es la primera vez que aparece en la obra— revela su conceptualización del espacio geográfico desde categorías administrativas coloniales, en contraste con la noción de “Arauco” que predomina en el discurso indígena.

La construcción de estas subjetividades colectivas como entidades psicológicas diferenciadas proporciona la base dramática para su caracterización musical contrastante, permitiendo al compositor establecer perfiles sonoros distintivos para cada grupo.

4. Subjetividades y personalidades sonoras: La construcción musical de los personajes

La partitura de *Caupolicán* revela un interesante sistema de caracterización musical donde cada personaje o grupo es dotado de una “personalidad sonora” distintiva. Acevedo emplea diversos recursos compositivos para configurar perfiles reconocibles a través del sonido, estableciendo un universo donde las identidades narrativas se corresponden con construcciones musicales específicas.

La caracterización musical de *Caupolicán*: El héroe

La figura del protagonista, *Caupolicán*, recibe un tratamiento musical que refleja su complejidad psicológica y su posición ambivalente entre dos mundos. Acevedo construye para el personaje un perfil sonoro que combina elementos que representan tanto su vinculación con lo indígena como su caracterización como héroe romántico de corte europeo.

Cuando *Caupolicán* es proclamado líder en el primer acto, su primera intervención vocal está enmarcada por una textura orquestal que oscila entre métricas binarias y ternarias. Esta dualidad métrica es significativa, pues representa la naturaleza dual del personaje: por un lado, su carácter indígena (asociado a lo ternario); por otro, su estatus de héroe clásico con valores universales (expresado en lo binario).

Figura 1: Interpolación entre tresillos y saltillos y luego establecimiento de tresillos antes de la entrada de Caupolicán.

The image displays two systems of a musical score. The left system shows the beginning of the piece with various instruments: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Trumpet (Tpta), Trombone (Tbn), Percussion (Perc), and Timpani (Timb). The right system continues the score, adding vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The vocal parts include lyrics in Spanish, such as 'o vi - va vi - va vi - va vi - va vi' and 'Cau - po - li - cán'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 'a2'.

Transcripción del autor.

Al declarar "Oh! Guerreros de la Patria! / De Arauco preclaros hijos!", la línea vocal de Caupolicán se despliega con un perfil melódico ascendente que culmina en notas agudas, un recurso típico del héroe operístico. Sin embargo, el acompañamiento orquestal entreteje motivos rítmicos de carácter ternario que recuerdan su origen cultural. Esta tensión entre el perfil melódico heroico y el sustrato rítmico "indígena" define musicalmente la complejidad del personaje.

A medida que la obra avanza, el perfil musical de Caupolicán evoluciona. En los momentos de liderazgo militar, predominan los intervalos amplios y las figuras rítmicas marciales, mientras que en sus escenas con Fresia, su línea vocal adopta un carácter más lírico,

con frases más extensas y un tratamiento armónico más cromático. Esta versatilidad musical refleja las diferentes facetas del personaje: el guerrero, el amante, el líder y, finalmente, el mártir.

En el momento de su ejecución, la música para Caupolicán alcanza su máxima densidad dramática. Su rechazo a ser ejecutado por un esclavo ("Noble soy, porque de Araucano / Corre la sangre en mis venas") se expresa con una línea vocal declamatoria sobre un colchón armónico tenso, reflejando tanto su dignidad como su desesperación. La nobleza que el personaje reclama para sí mismo encuentra su correlato sonoro en la elevación del registro vocal y en la intensificación de la textura orquestal, configurando así un perfil psicológico complejo que trasciende el mero estereotipo del "indio noble".

Las voces femeninas: Fresia y Tegualda como perfiles contrastantes

Las dos figuras femeninas principales de la ópera, Fresia y Tegualda, reciben tratamientos musicales diferenciados que reflejan sus distintas posiciones emocionales y narrativas. Lejos de ser meros complementos románticos del héroe, estas figuras adquieren personalidades sonoras propias que las definen como subjetividades complejas.

Fresia, la esposa de Caupolicán, se caracteriza musicalmente por una línea vocal apasionada con amplios saltos interválicos y frecuentes modulaciones, reflejando su intensidad emocional. En su primera aparición, cuando increpa a Caupolicán por marcharse sin despedirse ("¿Tan grande es el patrio amor que a tu amada olvidas ya?"), su línea vocal asciende dramáticamente, creando un contraste con la respuesta más contenida del héroe. Esta tensión entre el deber patriótico y la pasión amorosa se expresa musicalmente como un conflicto entre diferentes registros expresivos.

El carácter psicológico de Fresia alcanza su definición más clara en el momento en que rechaza a Caupolicán cuando éste es capturado. Su furia y desilusión se expresan mediante figuras

rítmicas cortantes, acentos marcados y un tratamiento armónico inestable que refleja su agitación emocional. La orquestación en este pasaje se vuelve más áspera, con mayor protagonismo de los metales y cuerdas en registros agudos, creando una atmósfera de tensión que encarna el estado mental perturbado del personaje.

Tegualda, por su parte, representa un contrapunto psicológico a Fresia. Su caracterización musical es más lírica, con líneas melódicas más fluidas y un tratamiento armónico más estable. En su interacción con Ercilla en el segundo acto, cuando se identifica como "Princesa araucana", su línea vocal adquiere un carácter nostálgico, con frases largas y expresivas sobre un acompañamiento de cuerdas con armonías modales que sugieren un pasado idealizado.

El contraste entre ambas figuras femeninas se hace evidente en el quinto cuadro, cuando Tegualda interviene para evitar que Fresia arroje a su hijo. Mientras la línea vocal de Fresia mantiene su carácter agitado, Tegualda se expresa con un perfil melódico más contenido, con intervalos más pequeños y un ritmo más regular, reflejando su mayor serenidad en medio de la crisis. Esta oposición de caracteres femeninos, expresada a través de construcciones musicales diferenciadas, enriquece la trama psicológica de la obra más allá del protagonismo masculino.

Identidades corales: mapuches y españoles

Uno de los aspectos más reveladores de la construcción de subjetividades en *Caupolicán* es el tratamiento diferenciado de los coros, que representan identidades colectivas contrastantes. Acevedo establece un sistema de oposiciones que configura musicalmente la alteridad cultural y define las personalidades de los grupos en conflicto.

El coro mapuche se caracteriza por varios elementos distintivos: predominio de la homofonía (todas las voces cantan la misma rítmica), utilización de métricas ternarias, repetición de motivos sencillos, y un ámbito melódico restringido. Estos rasgos construyen una personalidad sonora colectiva que enfatiza lo ritual y lo primordial.

Figura 2: Inicio del coro mapuche.

The image displays a musical score for the beginning of the Mapuche chorus. It is divided into two systems. The first system shows the instrumental introduction, with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpta.), Horns (Cornos.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Timpani (Timb.). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics "Son qui". The second system continues the instrumental accompaniment and the vocal parts, with lyrics such as "mos - tri che qui vie - nen que tru ce mi ra noi tie nen che di".

Transcripción del autor.

Cuando el coro mapuche entona “pe-ñi-ca pe-ñi” en el segundo acto, lo hace sobre una única nota (do), creando un efecto de canto “ritual” que define psicológicamente al grupo como una entidad unificada, casi tribal.

Figura 3: La nota do es la única nota utilizada por el coro para la palabra “Peñica”.

The image shows a musical score for the vocal parts of the Mapuche chorus. It features four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Each staff shows the vocal line for the word "Peñica". The lyrics are: S. ñi - ca Pe - ñi - ca; A. Pe - ñi - ca Pe - ñi - ca; T. ñi - ca Pe - ñi - ca; B. Pe - ñi - ca Pe - ñi - ca. The score illustrates that all vocal parts use a single note (do) for the word "Peñica".

Transcripción del autor.

Figura 4: "Peñica" y recitativo de coro completo.

S.
Pe - ñi - ca Pe - ñi i a-cu-i mai dun gu va chi an tu ñei pi - ñei Pra en ca hue llun pu au ca mai

A.
Pe-ñi - ca Pe ñi i a-cu-i mai dun gu va chi an tu ñei pi - ñei Pra en ca hue llun pu au ca mai

T.
Pe - ñi - ca Pe ñi i a-cu-i mai dun gu va chi an tu ñei pi - ñei Pra en ca hue llun pu au ca mai

B.
Pe-ñi - ca Pe ñi i a-cu-i mai dun gu va chi an tu ñei pi - ñei Pra en ca hue llun pu au ca mai

Transcripción del autor.

El acompañamiento orquestal del coro mapuche refuerza esta caracterización mediante la repetición y precipitación de células rítmicas breves, especialmente en los vientos-madera, que evocan los instrumentos tradicionales como trutucas y cultrunes. La ausencia notable de cuerdas en estos pasajes (especialmente en el baile indígena del primer acto) no solo busca una aproximación tímbrica a sonoridades autóctonas, sino que define un perfil psicológico colectivo basado en lo directo, lo corporal y lo emocional.

Figura 5: Repetición y precipitación de frase en cornos y fagot.

Fag.
Cornos.
Tbn.

Transcripción del autor.

En contraste, el coro español presenta una construcción musical radicalmente distinta. Su textura es predominantemente contrapuntística, con voces que se mueven independientemente creando una red compleja de líneas melódicas. Las métricas son

principalmente binarias, y las frases se organizan en estructuras periódicas más predecibles. Este tratamiento define un perfil psicológico colectivo basado en la individualidad dentro del conjunto, la organización racional y la complejidad estructural.

Un ejemplo paradigmático de esta caracterización contrastante ocurre en el primer cuadro del segundo acto, cuando ambos grupos se preparan para la batalla. El coro español desarrolla un elaborado contrapunto sobre la frase “Cierra timón a la banda”, “Cierra timón a la banda”. Esta es enunciada a través de un contrapunto vocal en el que se repite unas cuantas veces la frase para formar una textura contrapuntística fiel a lo que podemos entender como estándares occidentales de complejidad musical. Cada frase se compone de la melodía do – mi♭ – fa♯ – la – do, la que genera una compleja red armónica llena de tensión, que desemboca a través de una cadencia rota a un la bemol mayor para la frase “El mar ya calmando va”.

Figura 6: “El mar ya calmando va”. Acorde de La bemol mayor resolutivo.

The image displays a musical score for the phrase "El mar ya calmando va". It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three string staves (Violin I, Violin II, Viola). The vocal parts are in a homophonic setting, with each voice part singing the lyrics "mar - - gia cal - man - - do va". The string accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with triplets in the final measure of each staff. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score concludes with a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

Transcripción del autor.

La orquestación para el coro español es también distintiva: mayor presencia de cuerdas, desarrollo armónico más elaborado con modulaciones y progresiones, y un tratamiento tímbrico más variado. Esta paleta sonora más diversa refleja una conceptualización de la identidad española como más compleja y estratificada.

Ercilla como subjetividad fronteriza

Un caso particularmente interesante de construcción de subjetividad musical es el personaje de Alonso de Ercilla, quien ocupa una posición fronteriza entre el mundo español y el mapuche. Como soldado y poeta, Ercilla representa una figura de mediación cultural, y su tratamiento musical refleja esta complejidad.

En su encuentro con Tegualda en el segundo acto, la música que caracteriza a Ercilla combina elementos de ambos mundos sonoros. Su línea vocal mantiene la claridad estructural y el perfil melódico asociado con los personajes españoles, pero el acompañamiento orquestal incorpora sutilmente algunos de los motivos rítmicos ternarios asociados con lo indígena. Esta hibridación musical construye un perfil psicológico complejo, el de un sujeto que, aunque perteneciente al mundo español, es capaz de empatizar con el otro cultural.

El diálogo entre Ercilla y Tegualda representa uno de los momentos más sofisticados en la construcción de subjetividades musicales de la ópera. Sus líneas vocales, inicialmente contrastantes, comienzan a convergir a medida que avanza la escena, reflejando el establecimiento de una conexión humana que trasciende las fronteras culturales. La armonía, que comienza en tonalidades menores con cierta inestabilidad, evoluciona hacia áreas tonales más luminosas cuando Ercilla promete ayudar a Tegualda a encontrar el cuerpo de su amado.

Este tratamiento musical del encuentro entre culturas define a Ercilla como un personaje que encarna la posibilidad de diálogo, en contraste con otras figuras españolas como García, cuya

caracterización musical es más rígida y marcial. La subjetividad fronteriza de Ercilla, expresada a través de un lenguaje musical híbrido, enriquece la trama psicológica de la obra y sugiere posibilidades de comprensión intercultural que la narrativa histórica real terminaría negando.

5. Estrategias compositivas en la construcción de personalidades sonoras

El análisis de la partitura de *Caupolicán* revela los recursos técnicos específicos que Acevedo emplea para construir las personalidades sonoras de sus personajes y configurar musicalmente las subjetividades en conflicto. Estos recursos trascienden el mero colorido tímbrico o la caracterización superficial para establecer auténticos perfiles psicológicos sonoros que evolucionan y se transforman a lo largo de la obra.

Caracterización tonal y patrones armónicos distintivos

Acevedo emplea sistemáticamente áreas tonales específicas para caracterizar a sus personajes y situaciones dramáticas, estableciendo asociaciones simbólicas entre tonalidades y estados psicológicos o identidades culturales.

El mundo mapuche se asocia predominantemente con tonalidades menores, especialmente si bemol menor, que aparece como la tonalidad inicial del coro mapuche en el segundo acto. Esta elección no es arbitraria: la sonoridad menor, con su tradicional asociación occidental a lo melancólico o lo trágico, contribuye a construir una identidad sonora que anticipa el destino de derrota.

En contraste, las intervenciones del coro español tienden a establecerse en tonalidades mayores, particularmente la bemol mayor, que emerge como resolución tras la cadencia rota que sigue a la frase "Cierra timón a la banda". Esta tonalidad mayor se asocia con la confianza y determinación del contingente español, configurando musicalmente su autopercepción como fuerza triunfante.

La figura de Caupolicán recibe un tratamiento tonal más complejo, que refleja la multidimensionalidad de su subjetividad. Sus intervenciones oscilan entre áreas tonales estables cuando asume su rol de líder militar, y pasajes de mayor inestabilidad armónica en sus momentos de duda o conflicto interno. La escena final, donde enfrenta su ejecución, está marcada por un tratamiento armónico que intensifica progresivamente la tensión, con modulaciones abruptas que reflejan la turbulencia emocional del héroe ante la muerte.

Las figuras femeninas también reciben caracterizaciones tonales distintivas: Fresia se asocia con progresiones armónicas más inestables y modulantes, reflejo de su intensidad emocional, mientras Tegualda se vincula a pasajes con mayor estabilidad tonal y ocasionales incursiones en armonías modales que sugieren una conexión con tradiciones ancestrales.

Perfiles melódicos y construcción identitaria

El diseño melódico funciona en *Caupolicán* como un poderoso recurso para la construcción de identidades musicales diferenciadas. Cada personaje principal recibe un tratamiento melódico específico que configura su personalidad sonora y refleja su posición psicológica en la trama.

La línea vocal de Caupolicán se caracteriza por su amplitud interválica, con frecuentes saltos ascendentes que culminan en notas agudas en momentos de determinación o liderazgo. Esta característica, típica del héroe operístico tradicional, se combina con ocasionales incursiones en motivos más estilizados y con menor rango cuando expresa dudas o sentimientos íntimos. Esta dualidad melódica refleja la tensión interna del personaje entre su dimensión pública como líder y su esfera privada como hombre.

Fresia presenta un perfil melódico marcado por amplios saltos interválicos y líneas vocales quebradas, con frecuentes cambios de registro que reflejan su intensidad emocional y su carácter

apasionado. Su rechazo a Caupolicán capturado se expresa mediante una línea vocal con intervalos abruptos, reforzando la violencia emocional del momento.

Tegualda, en contraste, se caracteriza por líneas melódicas más fluidas y conjuntas, con menores saltos interválicos y un desarrollo más gradual de las frases. Esta construcción melódica refleja su mayor serenidad y su capacidad para establecer conexiones empáticas, como se demuestra en su interacción con Ercilla.

Los coros reciben tratamientos melódicos claramente diferenciados: el coro mapuche se caracteriza por líneas con escaso desarrollo y frecuente repetición de notas, como en el canto “pe-ñi-ca” sobre la única nota do, mientras el coro español desarrolla líneas melódicas más extensas y variadas, con un mayor rango de alturas y movimientos más fluidos entre registros.

Tejido contrapuntístico y densidad textural

La densidad y complejidad del tejido contrapuntístico funciona en *Caupolicán* como un recurso fundamental para establecer distinciones narrativas entre los grupos culturales en conflicto.

El coro español se caracteriza por un tratamiento predominantemente contrapuntístico, donde las diferentes voces mantienen una considerable independencia, creando una red compleja de líneas melódicas entrelazadas. Esta textura polifónica configura musicalmente una concepción de la comunidad donde coexisten múltiples individualidades en interacción, reflejando ideológicamente la autocomprensión occidental de lo social como agregado de sujetos autónomos.

En marcado contraste, el coro mapuche recibe un tratamiento principalmente homofónico, donde todas las voces cantan la misma línea rítmica, creando bloques sonoros unitarios. Los momentos culminantes de esta caracterización ocurren cuando el coro entona al unísono, configurando musicalmente una concepción de la comunidad como entidad uniforme donde el individuo se subsume en lo colectivo.

Estos contrastes texturales no solo cumplen una función diferenciadora, sino que configuran auténticas personalidades sonoras colectivas con implicaciones psicológicas y culturales. La homofonía del coro mapuche construye musicalmente una subjetividad basada en la unidad, la horizontalidad y la identificación absoluta del individuo con la comunidad, mientras que la polifonía del coro español configura una subjetividad fundada en la verticalidad, la jerarquía y la diferenciación interna.

Instrumentación y timbre como marcadores de identidad cultural

El tratamiento instrumental en *Caupolicán* funciona como un sistema de diferenciación de narrativas, incluso culturales, que contribuye decisivamente a la construcción de personalidades sonoras diferentes. Acevedo emplea recursos tímbricos específicos para caracterizar los diferentes mundos en conflicto, estableciendo asociaciones simbólicas entre familias instrumentales e identidades culturales.

El mundo mapuche se asocia predominantemente con instrumentos de viento-madera y percusión, especialmente en los momentos de celebración ritual como el baile del primer acto. La ausencia notable de cuerdas en estos pasajes crea una sonoridad distintiva que evoca timbres percibidos como “primitivos” o “naturales”. Los clarinetes, fagotes y pequeños instrumentos de percusión como el tamborín dominan estos momentos, creando una paleta tímbrica que caracteriza la subjetividad indígena como vinculada a lo corporal, lo rítmico y lo directo.

Figura 7: Inicio de la fiesta indígena con baile, primer acto.

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpta.), Horns (Cornos.), Military Drum (Tamb. mil.), and Tambourine (Tambourine). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The Oboe part starts with a rest for the first four measures, then enters with a melodic line marked 'unis.' and 'p'. The Clarinet part also has a rest for the first four measures, then enters with a melodic line marked 'unis.' and 'p'. The Bassoon part plays a steady eighth-note accompaniment marked 'p'. The Trumpet part has a rest for the first four measures, then enters with a melodic line marked 'unis. sordina' and 'p'. The Horns part plays a steady eighth-note accompaniment marked 'p'. The Military Drum and Tambourine parts play a steady eighth-note accompaniment.

Transcripción del autor.

El mundo español, en contraste, recibe un tratamiento instrumental más variado y equilibrado, con mayor presencia de cuerdas y metales nobles. Esta paleta tímbrica más diversificada configura una identidad sonora percibida como más “civilizada” y estructuralmente compleja. Los momentos asociados con la autoridad española, como las intervenciones de García, se caracterizan por un color orquestal más brillante y definido, con mayor peso de los metales, configurando musicalmente una subjetividad fundada en la claridad, la jerarquía y el poder.

La figura de Caupolicán recibe un tratamiento instrumental particularmente interesante que refleja su posición como puente entre mundos culturales. Sus intervenciones combinan elementos de ambas paletas tímbricas: la solidez de las cuerdas y ocasionales intervenciones de metales que reflejan su dimensión heroica, con toques de viento-madera que evocan su identidad cultural indígena. Esta dualidad tímbrica construye musicalmente la complejidad psicológica del personaje como figura en tensión entre identidades culturales contrapuestas.

Los momentos de encuentro entre culturas, como la escena entre Ercilla y Tegalda, presentan una interesante fusión tímbrica donde elementos de ambas paletas instrumentales se entrelazan, creando un espacio sonoro de mediación cultural. Las cuerdas, asociadas principalmente con el mundo español, proporcionan un sustrato armónico sobre el que intervienen ocasionalmente maderas que evocan la identidad indígena, configurando musicalmente la posibilidad de diálogo intercultural que el texto sugiere.

6. Conclusiones

El análisis de *Caupolicán* de Remigio Acevedo desde la perspectiva de las personalidades sonoras y la construcción de subjetividades revela una obra de mayor complejidad narrativa de lo que podría parecer a primera vista. Más allá de su función como artefacto de construcción nacional, la ópera configura un universo de identidades múltiples, donde cada personaje o grupo recibe un tratamiento musical específico que define su perfil psicológico y su posición en la trama narrativa.

La representación musical de lo indígena en *Caupolicán* se inscribe en una tradición que Perez de Arce (2018) ha denominado 'el indio inaudible', donde la verdadera sonoridad indígena es reemplazada por construcciones estilizadas que responden más a imaginarios europeos que a realidades culturales mapuche.

La figura de Caupolicán emerge como una subjetividad musical compleja, caracterizada por la tensión entre su heroísmo operístico de corte europeo (expresado en líneas vocales expansivas y momentos de intensidad dramática) y su identidad cultural indígena (representada por sustratos rítmicos ternarios y referencias a sonoridades autóctonas). Esta dualidad musical refleja la posición ambivalente del personaje como puente entre dos mundos, y al mismo tiempo, refuerza la complejidad de su construcción psicológica como héroe trágico. Esta representación del indígena en la ópera de Acevedo puede relacionarse con lo

que Hale y Millaman (2005) denominan la era del 'indio permitido', donde las expresiones culturales indígenas son aceptadas y celebradas siempre que se ajusten a los parámetros del proyecto nacional hegemónico.

Las figuras femeninas de Fresia y Tegualda se configuran como personalidades sonoras contrastantes, cada una con un perfil musical específico: Fresia con su línea vocal apasionada, amplios saltos interválicos y tratamiento armónico inestable que refleja su intensidad emocional y su carácter impetuoso; Tegualda con su expresión más lírica, líneas melódicas fluidas y un tratamiento armónico más estable que define su mayor serenidad y capacidad de conexión empática. Estas caracterizaciones musicales trascienden el papel tradicional de las figuras femeninas en la ópera como meros complementos románticos del héroe, otorgándoles identidades sonoras propias y distintivas.

A nivel colectivo, la construcción de identidades corales en *Caupolicán* revela un sofisticado sistema de oposiciones que configura musicalmente la alteridad cultural. El coro mapuche, con su homofonía, métricas ternarias y repetición de motivos sencillos, define una subjetividad colectiva basada en la unidad, lo ritual y lo primordial. En contraste, el coro español, con su textura contrapuntística, métricas binarias y estructuras periódicas, configura una identidad sonora basada en la individualidad dentro del conjunto, la organización jerárquica y la complejidad estructural.

Figuras como Ercilla, caracterizado por un tratamiento musical que combina elementos de ambos mundos sonoros, representan subjetividades fronterizas que enriquecen la trama psicológica de la obra. El perfil musical híbrido de Ercilla nos permite interpretarlo como un personaje que encarna la posibilidad del entendimiento intercultural, un mediador entre sistemas de valores y visiones del mundo que, en principio, aparecen como irreconciliables.

Estas personalidades sonoras no son meros recursos técnicos, sino construcciones simbólicas cargadas de significación cultural. Siguiendo el enfoque de Locke (2007), quien propone una visión más amplia del exotismo musical que trasciende los meros marcadores estilísticos, podemos concluir que Acevedo construye la alteridad cultural no solo mediante recursos melódicos o rítmicos, sino a través de un complejo sistema de oposiciones estructurales. La “voz” que Acevedo asigna a cada figura o grupo es resultado tanto de decisiones estéticas como ideológicas, revelando las tensiones no resueltas del proyecto nacional chileno de principios del siglo XX. Por un lado, la caracterización musical diferenciada entre lo indígena y lo español refleja la percepción de una alteridad fundamental; por otro, la capacidad de *Caupolicán* para moverse entre diferentes mundos expresivos sugiere la posibilidad de una síntesis integradora en su propia personalidad sonora.

La ópera, como expresión artística, permite a Acevedo utilizar el sonido para crear identidades complejas y diversas, convirtiéndose en un recurso excepcional para representar el choque cultural. Las estructuras musicales contrapuestas y complementarias que desarrolla en *Caupolicán* van más allá de una simple narración histórica, transformándose desde nuestro punto de vista y análisis en una revisión musical de las identidades en tensión que marcaron la construcción de Chile como nación. Por otro lado el tratamiento musical que hemos revisado en este trabajo puede compararse con estrategias similares en otras óperas latinoamericanas de temática indígena, como *Atzimba* de Ricardo Castro, donde, según señala Saavedra (2014), la música construye un pasado mexicano idealizado a través de la estilización de lo indígena

El estudio de las personalidades sonoras en *Caupolicán* nos muestra una obra de complejidad tanto narrativa como psicológica, donde cada elemento musical contribuye a edificar un mundo de subjetividades bien definidas que interactúan constantemente. El valor de esta obra no se limita a ser testimonio

de un período específico en la formación de la identidad chilena, sino que reside en su capacidad de expresar, mediante el lenguaje musical, las complejidades y paradojas presentes en todo proceso de encuentro, conflicto y diálogo entre culturas.

Referencias

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

GUEVARA, Tomás. **Historia de la Civilización de la Araucanía**. Vol. I. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1898.

HALE, Charles; MILLAMAN, Rosamel. Cultural Agency and Political Struggle in the Era of Indio Permitido. In: SOMMER, Doris (Ed.). **Cultural Agency in the Americas**. Durham: Duke University Press, 2005. p. 281-304.

IZQUIERDO, José Manuel. Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX). **Resonancias**, Santiago de Chile, v. 20, n. 38, p. 477-521, jan./jun. 2016. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2016.38.4>.

LOCKE, Ralph. A Broader View of Musical Exoticism. **The Journal of Musicology**, California, v. 24, n. 4, p. 477-521, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.477>.

PEREZ DE ARCE, José. **El indio inaudible. El indigenismo musical del siglo XIX**. Las Canteras de Colina, Santiago: ño publicado, 2018.

SAAVEDRA, Leonora. El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba. **Resonancias**, Santiago de Chile, v. 19, n. 35, p. 79-100, jul./nov. 2014. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2014.35.6>.

SUBERCASEAUX, Bernardo. **Historia de las ideas y de la cultura en Chile**. Tomo I. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011.

VICUÑA, Manuel. **La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite.** Santiago de Chile: Catalonia, 2001.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicación en el Portal de Periódicos UFG. Las ideas expresadas en este artículo son responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión de los editores o de la universidad.