

Narrativas sin palabras: trascendiendo el exotismo musical en *Guatemotzín* de Aniceto Ortega

Wordless Narratives:
transcending musical exoticism in Aniceto Ortega's *Guatemotzín*

Miguel Farías Vásquez¹ 

miguel.farias@uc.cl

¹ Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Música, Santiago de Chile, Chile

ARTÍCULO CIENTÍFICO

Jefe de Sección: Fernando Chaib

Redactor de maquetación: Fernando Chaib

Licencia: "CC by 4.0"

Fecha de Sumbisión: 19 marz 2025

Fecha final de aprobación: 14 abr 2025

Fecha de Publicación: 26 abr 2025

DOI <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2025.58223>

RESUMEN: Este artículo examina cómo la ópera *Guatemotzín* (1871) de Aniceto Ortega construye subjetividades contrastantes mediante recursos musicales que trascienden el simple exotismo. A través del análisis de elecciones tonales, contornos melódicos y estructuras rítmicas, exploramos cómo Ortega crea personalidades musicales distintivas para Cuauhtémoc y Cortés que representan conflictos culturales más amplios. En lugar de emplear marcadores musicales estereotípicamente "indígenas", Ortega utiliza el lenguaje musical occidental para crear un perfil psicológico complejo para Cuauhtémoc, reservando las referencias musicales prehispánicas para las secciones tlaxcaltecas. Este enfoque establece a *Guatemotzín* como obra fundacional del nacionalismo musical mexicano, donde elementos puramente musicales narran dinámicas de poder colonial y resistencia cultural.

PALABRAS CLAVE: Ópera mexicana; Nacionalismo musical; Subjetividades coloniales; Exotismo musical.

ABSTRACT This article examines how Aniceto Ortega's opera *Guatemotzín* (1871) constructs contrasting subjectivities through musical resources that transcend simple exoticism. Through analysis of tonal choices, melodic contours, and rhythmic structures, we explore how Ortega creates distinctive musical personalities for Cuauhtémoc and Cortés that represent broader cultural conflicts. Instead of employing stereotypical "indigenous" musical markers, Ortega uses Western musical language to create a complex psychological profile for Cuauhtémoc, while reserving pre-Hispanic musical references for the Tlaxcalteca sections. This approach establishes *Guatemotzín* as a foundational work of Mexican musical nationalism, where purely musical elements narrate colonial power dynamics and cultural resistance, making sound itself a territory for identity affirmation and historical reflection.

KEYWORDS: Mexican opera; Musical nationalism; Colonial subjectivities; Musical exoticism.

1. Introducción

La ópera *Guatemotzín* (o *Cuauhtemotzin*), compuesta por Aniceto Ortega y estrenada el 13 de septiembre de 1871 en el Gran Teatro Nacional de México, constituye un hito fundamental en la historia de la música mexicana, ya que fue creada para conmemorar los 350 años de la caída de Tenochtitlan y representa uno de los primeros intentos en Latinoamérica de incorporar elementos musicales, temáticos y narrativos autóctonos dentro del formato operístico europeo. Fue concebida por su autor como un “episodio musical”, según sus propias palabras recogidas en una entrevista publicada en el periódico *La Libertad* en 1871, conducida por Alfred Bablot: “Guatimotzin no es una ópera, ni un drama musical en el sentido estricto; más bien se trata de un episodio musical...” (Bablot, 1871).

A diferencia de otras óperas mexicanas compuestas en décadas anteriores —como *Catalina de Guisa* (1859) de Cenobio Paniagua o *Ildegonda* (1866) de Melesio Morales— *Guatemotzín* intenta construir una dramaturgia fundada en personajes indígenas y en un relato histórico local. La obra se distingue por su estructura y enfoque temático centrado en la representación sonora de dos subjetividades en conflicto: la indígena (encarnada por Cuauhtémoc) y la española (representada por Hernán Cortés). Esta característica, junto con su contexto de creación durante el período de construcción nacional post-independentista, convierte a esta obra en un objeto de estudio privilegiado para comprender los mecanismos a través de los cuales la música contribuyó a la formación de identidades en el México del siglo XIX.

El presente artículo analiza la construcción de estas subjetividades contrastantes mediante un examen detallado de los recursos musicales empleados por Ortega. Nos interesa particularmente explorar cómo las decisiones compositivas (tonalidades, motivos melódicos, textura y acompañamiento instrumental) contribuyen a configurar personalidades sonoras diferenciadas que, en su interacción, generan una narrativa musical compleja donde se entrelazan lo estético y lo político.

En el contexto más amplio de la musicología latinoamericana contemporánea, este estudio busca contribuir a la reconsideración de obras que, como *Guatemotzín*, han sido tradicionalmente menos consideradas en comparación con modelos europeos, pero que merecen ser analizadas como expresiones valiosas de los complejos procesos de hibridación cultural que caracterizaron la formación de las identidades nacionales en América Latina. Como señala Alejandro Madrid (2010, 227-229), los nacionalismos musicales latinoamericanos no deben entenderse como simples reflejos de ideologías políticas preconstituidas, sino como espacios activos de negociación cultural donde se articulan y redefinen constantemente las fronteras entre lo “propio” y lo “ajeno”. Lejos de aplicar criterios estéticos anacrónicos, buscamos entender cómo esta obra articuló musicalmente las tensiones propias de su momento histórico, estableciendo precedentes importantes para el desarrollo posterior del nacionalismo musical mexicano.

2. Contexto histórico y creación de la obra

2.1 El México post-independentista y la búsqueda de una identidad cultural nacional

El México de mediados del siglo XIX atravesaba un complejo proceso de definición identitaria tras décadas de inestabilidad política que incluyeron la guerra de Independencia (1810-1821), múltiples conflictos internos, la guerra con Estados Unidos (1846-1848) y la intervención francesa que culminó con el Segundo Imperio (1864-1867). En este contexto, la *intelligentsia* mexicana buscaba arduamente articular una

identidad nacional que integrara el pasado prehispánico con las influencias europeas sin caer en la simple imitación cultural.

La República Restaurada (1867-1876), bajo el gobierno de Benito Juárez y posteriormente Sebastián Lerdo de Tejada, representó un período de relativa estabilidad política que favoreció la reflexión sobre lo nacional y lo autóctono como fundamentos de la identidad mexicana. Este momento coincidió con el auge del romanticismo literario y musical mexicano, que encontró en el pasado prehispánico una fuente de inspiración y legitimación cultural.

Figuras como Ignacio Manuel Altamirano promovieron activamente la creación de una literatura y un arte genuinamente nacionales, que no renunciaran a las técnicas y formas desarrolladas en Europa pero que abordaran temáticas y sensibilidades mexicanas (Negrín 2017). En este contexto, la recuperación —muchas veces idealizada— del pasado indígena se convirtió en un recurso fundamental para la construcción de un imaginario nacional diferenciado.

2.2 La ópera en México: entre la imitación y la búsqueda de lo propio

La ópera llegó a México durante el período colonial, pero fue tras la Independencia cuando comenzó a desarrollarse como actividad artística continuada, principalmente a través de compañías italianas que visitaban el país. El público mexicano desarrolló rápidamente un gusto por el género, que se convirtió en un espacio privilegiado de sociabilidad y distinción para las élites urbanas (Castillo Ledón 1910).

Para 1871, año del estreno de *Guatemotzín*, México ya contaba con una tradición operística establecida, con compositores como Cenobio Paniagua, cuya "Catalina de Guisa" (1859) se considera generalmente la primera ópera mexicana completamente producida, y Melesio Morales, cuya *Ildegonda* (1865) había alcanzado reconocimiento tanto nacional como internacional tras su presentación en Florencia.

Sin embargo, estas primeras óperas mexicanas seguían fielmente los modelos europeos —particularmente italianos— tanto en sus libretos como en su tratamiento musical. Como señala Ricardo Miranda (2011), estas obras "no se distinguían de las italianas más que por el origen nacional de sus autores", pues utilizaban libretos en italiano sobre temas europeos y reproducían las convenciones estilísticas del bel canto y la gran ópera.

En este contexto, la decisión de Aniceto Ortega de componer una ópera sobre un tema mexicano, con referencias a la música autóctona y cantada en español (aunque fuera parcialmente), representaba una desviación significativa de la norma y un paso importante hacia la creación de un lenguaje operístico propiamente mexicano.

2.3 Aniceto Ortega y la composición de *Guatemotzín*

Aniceto Ortega del Villar (1825-1875) representa una figura particular en el panorama musical mexicano del siglo XIX. A diferencia de otros compositores contemporáneos, la música no fue su profesión principal: desarrolló una destacada carrera como médico, especialista en obstetricia, catedrático y director de la Casa de Maternidad. Su actividad musical, aunque intensa, fue paralela a su práctica médica, lo que explica parcialmente el carácter fragmentario y episódico de su producción (Ramírez Lago s.f).

A pesar de esta condición de 'amateur' (según los estándares profesionales modernos), Ortega desarrolló una notable carrera musical: fundó la Sociedad Filarmónica Mexicana (antecedente del Conservatorio Nacional), compuso importantes obras para piano como *Marcha Zaragoza* e *Invocación a Beethoven*, y llegó a ser considerado uno de los músicos más destacados de su generación (Stevenson 2014).

El proceso de creación de *Guatemotzín* estuvo marcado por circunstancias particulares que afectaron su estructura final. Como el propio Ortega confesó en una entrevista con Alfred Bablot, la obra fue compuesta "por pequeños fragmentos, cada vez que tenía un momento de libertad" entre sus obligaciones médicas. El libreto inicialmente iba a ser escrito por José Tomás de Cuellar, pero ante la enfermedad de éste, Ortega asumió también esta tarea:

El *Guatimotzin* lo escribí por pequeños fragmentos, cada vez que tenía un momento de libertad, y por eso no cesaré de repetir que es un bosquejo informe, trunco, inacabado, que tal vez concluiré y puliré algún día, cuando mis enfermos me lo permitan [...] el pobre Pepe [referencia a José T. de Cuellar] enfermó al comenzarlo; tuve que improvisarme poeta por fuerza; formé el esqueleto de la pieza; escribí los primeros versos entre visita y visita; apunté el primer coro al salir de mi clínica; el aria de Cuauhtémoc, mientras almorzaba, el dúo en mi cama, a las doce o la una de la noche; y de la misma manera que comencé la obra, tuve que concluirla; esto es, a ratos perdidos, con mil interrupciones, abrumado de cansancio, a veces enfermo o desvelado, preocupado constantemente con mis enfermos, alternando un trozo de instrumentación con la redacción de las observaciones que hago cada día en la Maternidad, o con el estudio de un fenómeno de espectroscopia. [...] El maestro Moderatti me pidió *Guatimozin* para su beneficio; apenas llegaba yo a la mitad del acto, no me quedaban ya más que ocho días; tuve que trabajar con festinación y de ahí nacen mil imperfecciones. No pude desarrollar la acción conforme lo tenía previsto y tampoco me alcanzó el tiempo para escribir las partes de orquesta. (Bablot 1871)

Estas circunstancias explican parcialmente la estructura episódica de la obra, conformada por nueve escenas que presentan situaciones discretas en torno a Cuauhtémoc como prisionero de Cortés, sin desarrollar una línea argumental continua. Sin embargo, como argumentaremos, es precisamente esta estructura fragmentaria la que permite a Ortega desarrollar contrastes musicales significativos entre los personajes principales y sus respectivos mundos culturales, reforzando así la narrativa musical y sonora, por sobre la literaria.

Guatemotzín se estrenó el 13 de septiembre de 1871 en el Gran Teatro Nacional, dirigida por Enrico Moderatti, como parte de las conmemoraciones por los 350 años de la caída de Tenochtitlan. La recepción inicial fue positiva, aunque la obra nunca volvió a representarse completa en vida del compositor, un destino compartido por muchas óperas mexicanas del período. La obra, con libreto de José Cuéllar, presenta en un solo acto el episodio final de la resistencia mexicana frente a la conquista española, centrado en la figura del último emperador azteca, Cuauhtémoc. Ambientada en Tenochtitlan poco antes de su caída definitiva, la acción gira en torno al dilema del joven monarca, enfrentado a la invasión extranjera y a las traiciones internas. *Guatemotzín* se muestra decidido a defender su pueblo hasta las últimas consecuencias, a pesar del sufrimiento personal y de la presión de sus consejeros. La ópera culmina con su captura por las fuerzas de Hernán Cortés y el célebre episodio de la tortura, en el que se le exige revelar el paradero del tesoro

mexica. Fiel a su honor y a la dignidad de su linaje, Guatemotzín calla, reafirmando con su resistencia el valor heroico de su pueblo ante la violencia colonial.

3. Estructura y organización musical

Guatemotzín está estructurada en nueve escenas o números musicales:

1. Introducción
2. Coro de soldados (coro masculino)
3. Aria de Guatimotzín
4. Dúo de la Princesa y Guatimotzín
5. Marcha
6. Aria de Hernán Cortés
7. Marcha y danza tlaxcalteca
8. Dúo de los puñales
9. Final con Coro

Esta organización secuencial, sin una estructura dramática tradicional de actos y escenas, responde tanto a las limitaciones de tiempo en su composición como a la intención de presentar cuadros o viñetas históricas más que un desarrollo dramático convencional. La obra puede entenderse como una secuencia de "escenas históricas musicales", un formato que tenía antecedentes en la música romántica europea y que permitía una aproximación más flexible al material histórico (Maynez 2018).

Desde el punto de vista narrativo, la obra representa episodios posteriores a la caída de Tenochtitlan, con Cuauhtémoc ya como prisionero de Cortés. La trama se centra en la dignidad del emperador azteca frente a la adversidad y culmina con su muerte a manos del conquistador. A diferencia de otras óperas históricas del período, no hay una subtrama romántica desarrollada, aunque aparece brevemente una princesa (presumiblemente la esposa de Cuauhtémoc) cuya presencia sirve principalmente para destacar el carácter noble y estoico del protagonista (Maynez 2018).

La estructura musical se organiza alrededor de dos grandes ejes contrastantes:

1. **Los números asociados a Cuauhtémoc** (principalmente el Aria nº 3 y su participación en los dúos), caracterizados por un tratamiento melódico expresivo y fluctuante, con frecuentes contrastes tonales y emocionales.
2. **Los números asociados a Cortés y los españoles** (Aria nº 6 y secciones del Dúo nº 8), marcados por un carácter rítmico más estable y marcial, con progresiones armónicas más previsibles.

A estos dos ejes se suma un tercero, representado por la *Marcha y danza tlaxcalteca*, que introduce elementos de la música tradicional mexicana y que funciona como un espacio sonoro diferenciado tanto del mundo español como del azteca liderado por Cuauhtémoc.

Es significativo observar cómo, a nivel global, la obra se estructura como un arco que comienza con el mundo español dominante (Introducción y Coro de soldados), pasa por la expresión de la subjetividad indígena (Aria de Guatimotzin), permite un breve espacio de interacción afectiva (Dúo con la Princesa), regresa al mundo militar español (Marcha y Aria de Cortés), introduce una digresión etnográfica (Danza tlaxcalteca), plantea el conflicto directo entre las dos subjetividades (Dúo de los puñales) y concluye con la imposición final del poder español (Final con Coro).

Esta estructura musical-narrativa reproduce así, a nivel formal, la dinámica histórica de la Conquista: una imposición del orden europeo sobre el indígena, con breves espacios de resistencia, negociación y asimilación parcial.

4. Construcción musical de subjetividades contrastantes

4.1 Cuauhtémoc: el espacio sonoro de lo indígena

4.1.1 Análisis del Aria de Guatimotzín: tonalidad y emotividad

El *Aria de Guatimotzin* (Núm. 3) constituye el espacio sonoro más desarrollado para la expresión de la subjetividad del personaje indígena. Esta aria se divide en dos secciones contrastantes que reflejan los estados emocionales del protagonista y que establecen los rasgos musicales que caracterizarán al personaje a lo largo de la obra.

La primera parte del aria, en sol menor, presenta un carácter melancólico y contemplativo que subraya la situación de cautiverio:

Cuánto sufrí, cuanto luché,
¡Ay! todo oh cielo en vano fue.
Charca de sangre la tierra ha sido
por todas partes mengua y baldón,
y todo el fruto de mis descelos
es la calma de la prisión.

La elección de sol menor, tonalidad que reiteradamente ha representado estados anímicos de tristeza y solemnidad en la tradición musical occidental desde el Barroco, no es casual. Este uso de la tonalidad como significante emocional se enmarca en la tradición de la *Affektenlehre* (teoría de los afectos), donde determinadas tonalidades se asociaban convencionalmente con estados emocionales específicos (Andrés 2012).

El acompañamiento instrumental presenta un motivo melódico característico que aparece por primera vez en el compás 20 (Fig. 1) y que se convierte en un rasgo distintivo de la expresión musical del personaje. Este motivo está marcado por una direccionalidad descendente, que funciona como significante musical de la derrota y resignación del emperador azteca. Un gesto musical que impregna de narratividad la partitura.

4ª corda

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

p *pp* *p*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

Figura 1– Aria de Cuauhtemoc, Compases 17-22, Sección de cuerdas. Desde el compás 20 aparece el primer motivo con direccionalidad descendente. Referencia: Transcripción del autor

Esta construcción melódica descendente se repite y desarrolla a lo largo de la primera sección del aria, estableciendo una clara correspondencia entre gestualidad musical y contenido semántico: el descenso melódico como metáfora de la caída del imperio azteca y de la condición actual del emperador cautivo. El tratamiento orquestal, con predominio de las cuerdas en registro medio-grave y un tempo moderado, refuerza esta atmósfera de gravedad y reflexión melancólica.

La segunda sección del aria marca un cambio significativo con una modulación a do mayor (Fig. 2), que coincide con un cambio en el texto:

Más si mañana libre me viera,
yo combatiera con mi macana,
ya me parece que así me miro,
y de alegría sí, así delirio.

Este intercambio modal hacia una tonalidad mayor (el cuarto grado de sol menor con intercambio modal) coincide con un cambio en la direccionalidad melódica, que ahora se torna predominantemente ascendente. Esta transformación sonora refleja la esperanza momentánea y el espíritu combativo que el personaje recupera brevemente al imaginar su libertad.

Podemos inferir como algo significativo que Ortega construya esta sección utilizando un recurso armónico —el intercambio modal, en este caso, al cuarto grado— ya que podemos ver que tiene una larga tradición en la música occidental como signifiante de transición o transformación emotiva. Esto porque este recurso, común en el lenguaje operístico italiano del primer romanticismo (particularmente en Bellini y el joven

Verdi), adquiere aquí una función expresiva específica al representar el breve escape mental de Cuauhtémoc de su condición de cautivo¹.

Cuauhtemoc

de la pri - sión más si ma - ña-na li-bre me vie-ra yo com-ba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

p

f

f

f

f

f

f

Figura 2 – Aria de Cuauhtemoc, Compases 75-80, Sección de cuerdas. Modulación al cuarto grado con intercambio modal.

Referencia: Transcripción del autor.

Sin embargo, la estructura armónica de la pieza termina por regresar a sol menor, reafirmando que este estado emocional positivo es transitorio, y que la condición fundamental del personaje es la de la derrota. Esta organización tonal circular (sol menor → do mayor → sol menor) construye musicalmente la imposibilidad de escapar al destino trágico, anticipando así el desenlace dramático.

4.1.2 Patrones rítmicos y construcción de la inestabilidad emocional

Otro aspecto relevante en la caracterización musical de Cuauhtémoc es el tratamiento rítmico. A diferencia de la estabilidad rítmica que caracterizará después el aria de Cortés, la expresión musical de Cuauhtémoc presenta mayor variabilidad y contraste: alternancia entre pasajes de ritmo regular y secciones con figuras

¹ Algunos ejemplos: En el *Coro di Zingari* (conocido como el *Coro de los Gitanos* o *Anvil Chorus*) del Acto 2, Verdi utiliza una tonalidad de Mi menor que se desplaza hacia Do mayor, enfatizando la nota Mi como un tono central. Esta técnica establece una coherencia melódica que refuerza la identidad cultural y la atmósfera del coro gitano. Otro ejemplo se encuentra en la cavatina de Gualtiero, Bellini establece una relación tonal entre Sol menor y Si bemol mayor, alternando entre estas tonalidades para reflejar las emociones del personaje. Aunque no se trata específicamente de un intercambio modal al IVm, esta técnica de "emparejamiento tonal" crea contrastes expresivos significativos (Rothstein 2008). En el final de la ópera *La Straniera*, Bellini emplea una técnica conocida como "emparejamiento tonal" (*tonal pairing*), donde utiliza tonalidades relativas mayor y menor para reflejar las complejidades emocionales de la narrativa. Este enfoque crea una ambigüedad tonal que intensifica la expresión dramática (Rothstein 2022).

irregulares, uso frecuente de síncopas y duraciones con punto, y cambios súbitos de textura que coinciden con fluctuaciones emocionales y narrativos en el texto.

Estos recursos construyen una personalidad sonora marcada por la inestabilidad y la intensidad emocional, características que contrastan deliberadamente con la representación musical de Cortés. Es importante señalar que en este trabajo no interpretamos esta caracterización anacrónica o simplísticamente, como una representación 'negativa' del personaje indígena, sino como un recurso expresivo que refleja la situación extrema en que se encuentra —cautivo, derrotado, pero no sometido en espíritu— y que, de hecho, humaniza al personaje al dotarlo de una profundidad psicológica que el personaje de Cortés no alcanza.

4.1.3 Lo indígena más allá del exotismo

Es significativo que Ortega opta por representar musicalmente al emperador azteca no a través de supuestos 'exotismos' o aproximaciones a músicas prehispánicas (como ocurre en la *Marcha y danza tlaxcalteca*), sino mediante recursos compositivos convencionales de la tradición europea que construyen un perfil psicológico complejo. Esta decisión evita la potencial caricaturización o reducción folclórica del personaje y lo sitúa en un plano de dignidad expresiva equivalente al del conquistador.

Como ha señalado Ralph Locke (2007, 478) en su análisis sobre el exotismo musical, para comprender plenamente cómo la música representa la alteridad cultural, debemos considerar "toda la música en el contexto completo" y no solo los marcadores sonoros superficiales de diferencia cultural. Siguiendo esta perspectiva, podemos interpretar que Ortega construye la "otredad" del personaje indígena no a través de clichés musicales exotizantes, sino a través de una caracterización psicológica que representa su posición subalterna en el conflicto y, simultáneamente, su resistencia interior a esta condición.

Esta estrategia compositiva refleja una comprensión sofisticada de las posibilidades de la música para representar la alteridad cultural más allá del simple exotismo, anticipando desarrollos posteriores en la ópera nacionalista latinoamericana. Cuauhtémoc aparece así como un personaje psicológicamente complejo, cuya expresión musical refleja tanto su particularidad cultural como su universal dignidad humana frente a la adversidad.

4.2 Hernán Cortés: la personalidad sonora del conquistador

4.2.1 Análisis del Aria de Hernán Cortés: estabilidad y poder

El "Aria de Hernán Cortés" (Núm. 6) establece un contraste fundamental con el retrato musical de Cuauhtémoc, tanto en sus aspectos técnico-musicales como en sus implicaciones semióticas. Escrita en fa mayor, una tonalidad brillante y estable, que podemos interpretar como asociada tradicionalmente a la expresión de poder y firmeza, esta aria se distingue por su marcado carácter rítmico y marcial.

El acompañamiento instrumental está estructurado sobre figuras con punto y staccato que evocan atmósferas militares (Fig. 3, 4 y 5), un claro referente a la tradición de 'música militar' desarrollada en la ópera europea para caracterizar a personajes asociados al poder y la autoridad.



Figura 3 – Aria de Hernán Cortés, compases 4-6. Carácter rítmico de Hernán Cortés. Referencia: Transcripción del autor.

H. Cortés

rre - ros tlax-cal - te-cas que ha-ca-bais de ven-cer ven-cer ven-cer a las hues-tes a - te-cas

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Figura 4 – Aria de Hernán Cortés, Compases 9-13. Carácter rítmico de Hernán Cortés. Referencia: Transcripción del autor.

Este carácter marcial se refuerza a través del texto, que subraya el dominio militar y el orgullo del conquistador:

Soldados Españoles,
guerreros tlaxcaltecas,
que acabáis de vencer
a las huestes aztecas,
gozad de vuestro triunfo,
podeis ya descansar.

Guerreros valientes,
campeones osados,
habéis ya mostrado

valor en la lid,
 Más ya en la victoria
 de honor ambiciosos,
 sereis generosos
 como hijos del Cid

Cortés

go-zad de vues-tro triun-fo po deis— ya des-can sar

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

Figura 5 - Aria de Hernán Cortés, Compases 16-23 Carácter rítmico de Hernán Cortés. Referencia: Transcripción del autor.

El acompañamiento, estructurado sobre una alternancia simple y previsible de dominante y tónica, crea un telón sonoro de estabilidad y seguridad. Esta simplicidad armónica contrasta significativamente con las modulaciones y contrastes tonales que caracterizaban el aria de Cuauhtémoc, estableciendo así una oposición musical que refleja la asimetría de poder entre conquistador y conquistado.

Sobre este acompañamiento estable, la línea vocal desarrolla una melodía de carácter imperativo, con frecuentes saltos interválicos que proyectan confianza y autoridad. El perfil melódico es predominantemente ascendente en las frases principales, contrastando así con la tendencia descendente que caracterizaba la expresión de Cuauhtémoc y estableciendo una metáfora musical del dominio jerárquico.

El aspecto rítmico del aria de Cortés merece atención especial, pues constituye quizás el elemento más característico de la personalidad sonora del personaje. El acompañamiento establece un patrón rítmico regular y marcial que evoca tanto la disciplina militar como, en un nivel más abstracto, el orden racional asociado a la civilización europea en el discurso colonial.

Esta regularidad rítmica se mantiene constante a lo largo del aria, sin las fluctuaciones o contrastes que caracterizaban la expresión de Cuauhtémoc. Incluso en los momentos de mayor intensidad expresiva, el discurso musical de Cortés mantiene esta base rítmica estable, sugiriendo un control emocional que contrasta con la emotividad fluctuante del emperador azteca.

Es particularmente interesante observar cómo Ortega construye así, a través de recursos puramente musicales, una oposición semiótica entre razón (europea) y emoción (indígena) que refleja los discursos coloniales sobre la diferencia cultural, pero que simultáneamente complejiza esta oposición al dotar a la expresión emocional de Cuauhtémoc de una dignidad trágica que cuestiona la superioridad moral del orden impuesto por la conquista.

4.2.2 La construcción sonora de lo colonial

La caracterización musical de Hernán Cortés puede interpretarse, en el contexto más amplio de la obra, como una representación sonora de lo colonial y sus mecanismos de legitimación. La combinación de estabilidad armónica, regularidad rítmica y brillantez tonal (fa mayor) construye una personalidad sonora que proyecta autoridad, confianza y dominio.

Esta representación no es necesariamente acrítica: la misma estabilidad y previsibilidad que caracterizan musicalmente a Cortés pueden interpretarse como signos de una cierta unidimensionalidad psicológica en comparación con la complejidad expresiva, la flexibilidad sonora, de Cuauhtémoc. El conquistador aparece así como un personaje menos humano y más arquetípico, definido primordialmente por su función como agente de poder en la dualidad que ya hemos descrito.

Es significativo que Ortega elija caracterizar a Cortés a través de recursos musicales convencionales asociados a la autoridad en la tradición operística europea, sin introducir elementos distintivamente 'españoles' o 'exóticos'. Esta decisión reafirma que el interés principal del compositor no es la reconstrucción histórica o etnográfica. Podemos entonces interpretar que, conscientemente o no, hay en el compositor un interés por la representación de relaciones de poder y subjetividades en conflicto a través del lenguaje musical.

4.3 El encuentro de dos mundos: El dúo de los puñales

4.3.1 Estructura dialógica y confrontación de subjetividades

En el *Dúo de los puñales* (Núm. 8), Ortega pone en diálogo directo las dos subjetividades musicales contrastantes analizadas anteriormente, creando un espacio sonoro para la confrontación que constituye el clímax dramático de la obra. La estructura responsorial del dúo establece un patrón de pregunta-respuesta donde cada personaje mantiene sus características musicales distintivas, sin que la situación llegue a una verdadera síntesis.

El dúo comienza con una introducción instrumental que establece un ambiente de tensión a través de trémolos en las cuerdas y motivos entrecortados, anticipando el carácter confrontacional del encuentro. Cuando los personajes comienzan su interacción, cada uno mantiene el perfil musical que lo ha caracterizado anteriormente: Cortés con líneas melódicas firmes y acompañamiento rítmico estable; Cuauhtémoc con frases más irregulares y expresivas, apoyadas por un tratamiento armónico más complejo.

Un momento particularmente significativo ocurre en el compás 33, cuando Cortés pregunta a Cuauhtémoc: "¿No quieres vivir?". Esta pregunta, situada sobre un acorde de mi mayor (cuarto grado con carácter de subdominante en la tonalidad principal), inicia una inestabilidad armónica que acompaña la respuesta desesperada de Cuauhtémoc: "No quiero, no vivir. Prefiero al deshonor, mil veces, mil morir". La sucesión de modulaciones y alteraciones armónicas que acompañan este pasaje representa musicalmente la inestabilidad emocional del personaje indígena frente a la firmeza del conquistador.

Esta estructura musical refleja y refuerza la dinámica de poder representada en el libreto: es Cortés quien guía el diálogo, quien plantea las preguntas y quien finalmente decide la muerte de Cuauhtémoc. Sin embargo, la riqueza expresiva otorgada al personaje indígena en sus respuestas sugiere una resistencia cultural y espiritual que no puede ser completamente sometida por la fuerza militar.

4.3.2 Funciones armónicas y expresividad dramática

Desde el punto de vista armónico, el dúo presenta una progresión de tensiones y resoluciones que articulan el desarrollo dramático. La pregunta de Cortés en el compás 33 ("¿No quieres vivir?") se plantea sobre un acorde que funciona como subdominante en el contexto tonal, generando una tensión que busca resolución. Sin embargo, en lugar de la resolución armónica esperada, la respuesta de Cuauhtémoc desencadena una serie de modulaciones abruptas y acordes alterados que intensifican la tensión en lugar de resolverla. Esta inestabilidad armónica construye musicalmente la resistencia del personaje indígena a aceptar los términos que le impone el conquistador.

La cadencia armónica que tradicionalmente representaría la resolución del conflicto se posterga hasta el final del dúo, donde coincide con la muerte de Cuauhtémoc a manos de Cortés. Esta estructura armónica global, con su prolongada tensión y su resolución final coincidente con la eliminación física del protagonista indígena, puede interpretarse como una metáfora musical del proceso histórico mismo de la Conquista: la imposición colonial del "orden" europeo sobre la resistencia indígena mediante la violencia.

4.3.3 Implicaciones del dúo: diálogo imposible y choque cultural

A nivel interpretativo, el "Dúo de los puñales" puede verse como una representación musical de la imposibilidad del diálogo intercultural en condiciones de asimetría colonial. A pesar de la interacción formal entre los personajes, sus lenguajes musicales permanecen fundamentalmente separados, sin encontrar un espacio común de entendimiento.

Esta característica distingue significativamente la obra de Ortega de otras aproximaciones románticas al tema del "encuentro entre dos mundos", donde frecuentemente se sugiere la posibilidad de síntesis o reconciliación cultural. En *Guatemotzín*, el final trágico y la irreconciliabilidad musical de los personajes sugieren una lectura más crítica del proceso colonial, anticipando así perspectivas que serán desarrolladas por el nacionalismo musical mexicano del siglo XX (Agranoff 2011, 94-96).

La construcción musical del dúo refuerza esta interpretación: incluso cuando los personajes cantan simultáneamente, no lo hacen en armonía sino en contrapunto tensionado, con líneas melódicas que se cruzan sin fusionarse. Este tratamiento contrapuntístico, que evita la tradicional "tercera armónica" de los dúos operísticos románticos (donde las voces se mueven mayoritariamente en terceras paralelas, creando

una sensación de fusión), constituye una decisión compositiva con profundas implicaciones semánticas sobre la naturaleza del encuentro colonial.

5. La representación sonora de lo indígena: La Marcha y danza tlaxcalteca

5.1 Incorporación de elementos musicales autóctonos

Si bien la caracterización musical de Cuauhtémoc no recurre explícitamente a elementos identificables como ‘indígenas’, Ortega introduce en la *Marcha* (Núm. 5) y en la *Marcha y danza tlaxcalteca* (Núm. 7) referencias directas a la música prehispánica y popular mexicana. Este número representa el intento más explícito del compositor por incorporar elementos musicales autóctonos dentro del marco de la tradición operística europea.

The image displays a musical score for a string section, consisting of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score spans measures 35 to 41. Above the staves, the playing technique is indicated: 'pizz.' (pizzicato) for measures 35-36 and 'arco' (arco) for measures 37-41. The string parts are written in a style that suggests a specific rhythmic pattern, likely related to the Tlaxcaltec dance mentioned in the caption.

Figura 6 – Marcha (Núm. 5), compases 35-41, sección cuerdas. Danza Tlaxcalteca en la Marcha. Referencia: Transcripción del autor.

Para la composición de esta marcha, Ortega incorporó elementos de cantos tradicionales mexicanos como *El Perico*, *El Guajito*, *El Espinado*, *El Cojo* y *El Curripití* (Agranoff, 2011), además de la melodía *Tzotzopizahuac*, identificada por Gerónimo Baqueiro (1964) como una melodía tradicional indígena. La pieza está estructurada como una exposición de cinco temas con sus respectivas repeticiones en diferentes instrumentaciones, creando un mosaico sonoro que representa la cultura musical prehispánica filtrada por la sensibilidad decimonónica.

Este procedimiento de incorporación de melodías tradicionales en un formato orquestal operístico es particularmente significativo en el contexto de la música mexicana del siglo XIX. Ortega anticipa aquí estrategias que serán desarrolladas de manera más sistemática por compositores nacionalistas posteriores, como Carlos Chávez, Manuel Ponce, Silvestre Revueltas y otros integrantes de la escuela nacionalista mexicana.

Figura 7 – Marcha y Danza Tlaxcalteca (Núm. 7), compases 1-8. Referencia: Transcripción del autor.

5.2 Función dramática y simbólica de la danza

Es significativo que esta representación directa de lo indígena aparezca asociada no a Cuauhtémoc sino a los tlaxcaltecas, aliados de los españoles en la conquista. Esta decisión compositiva sugiere una visión compleja de las identidades indígenas, reconociendo la diversidad y los conflictos internos del mundo prehispánico, evitando así una representación monolítica de "lo indígena" como categoría homogénea.

La ubicación de la "Marcha y danza tlaxcalteca" inmediatamente después del "Aria de Hernán Cortés" refuerza su función dramática como extensión de la celebración de la victoria española. Esta yuxtaposición sugiere la incorporación subalterna de lo indígena al nuevo orden colonial, donde ciertas expresiones culturales autóctonas son permitidas y asimiladas mientras sirvan a los intereses del poder dominante.

Desde una perspectiva dramática, la "Marcha y danza tlaxcalteca" funciona como un momento de distensión antes del clímax dramático representado por el "Dúo de los puñales", creando un contraste que resalta la gravedad del enfrentamiento final entre Cortés y Cuauhtémoc. Al mismo tiempo, esta sección cumple una función casi etnográfica, ofreciendo al público una aproximación a sonoridades que, aunque estilizadas por el tratamiento orquestal operístico, remiten a tradiciones musicales autóctonas.

5.3 Estrategias de orquestación y estilo

El tratamiento orquestal de los materiales musicales indígenas en esta sección revela estrategias compositivas tradicionales y dentro de un estilo de orquestación occidental sofisticado. Ortega no se limita a transcribir literalmente las melodías tradicionales, sino que las reelabora a través de:

1. **Variación tímbrica:** Presentando los temas en diferentes combinaciones instrumentales, explorando así las posibilidades colorísticas de la orquesta.
2. **Adaptación armónica:** Armonizando melodías originalmente monofónicas según principios de la armonía funcional europea, pero conservando giros melódicos característicos.
3. **Estilización rítmica:** Manteniendo patrones rítmicos identificables como "autóctonos" pero adaptándolos a las convenciones métricas de la música occidental, utilizando además articulaciones que ornamental la rítmica.

Este proceso de estilización refleja una dialéctica entre fidelidad a las fuentes originales y adaptación a las convenciones del género operístico, dialéctica que caracterizará posteriormente gran parte del nacionalismo musical latinoamericano. Ortega logra así un balance entre la introducción de elementos musicales diferenciadores (que representan "lo propio") y su integración en un marco formal derivado de la tradición europea.

El séptimo número de la ópera, la *Marcha y danza tlaxcalteca*, funciona así como un espacio de negociación entre tradiciones musicales, donde lo indígena es incorporado como contenido dentro de las formas estructurales europeas. Este procedimiento será posteriormente desarrollado y refinado por compositores nacionalistas mexicanos, quienes profundizarán en la investigación de fuentes musicales prehispánicas y populares como base para un lenguaje musical propio.

6. Diálogo entre forma europea y contenido local: la dialéctica de Ortega

6.1 La tensión productiva entre tradición y originalidad

El análisis de *Guatemotzín* revela una tensión productiva entre la adherencia a formas y convenciones de la tradición operística europea y la búsqueda de un lenguaje musical propio que pueda representar adecuadamente la complejidad del encuentro colonial y la identidad mexicana emergente. Esta tensión, lejos de representar una limitación, constituye el motor creativo principal de la obra.

Desde el punto de vista formal, Ortega utiliza estructuras reconocibles de la ópera romántica italiana: arias expresivas para momentos de introspección o declaración, recitativos para avanzar la acción, dúos para los encuentros entre personajes, y coros para los momentos colectivos. Asimismo, emplea recursos armónicos y orquestales derivados de la tradición europea, particularmente de compositores como Bellini, Donizetti y el primer Verdi.

Sin embargo, dentro de este marco formal, Ortega introduce elementos diferenciadores que buscan representar la especificidad de la experiencia histórica mexicana: la representación matizada de la subjetividad indígena, la incorporación de melodías tradicionales, el tratamiento de un tema histórico nacional, y la estructuración musical de la obra como reflexión sobre las dinámicas de poder colonial.

Esta dialéctica entre forma heredada y contenido original no debe entenderse como una limitación creativa o un signo de dependencia cultural, sino como una estrategia consciente de apropiación y transformación. Al utilizar las estructuras de un género de prestigio internacional para representar la historia nacional desde una perspectiva propia, Ortega participa en un proceso de legitimación cultural comparable al que ocurría simultáneamente en la literatura y las artes visuales mexicanas.

6.2 Más allá del exotismo: hacia una música verdaderamente nacional

Un aspecto particularmente significativo de *Guatemotzín* es su superación de la lógica del simple exotismo musical que caracterizaba muchas representaciones europeas de lo "no europeo". A diferencia de obras como "Les Indes galantes" de Rameau o "L'Africaine" de Meyerbeer, donde lo "otro" se representa primordialmente como objeto de curiosidad o fascinación para la mirada europea, la obra de Ortega busca representar la experiencia histórica de la Conquista desde una perspectiva que, si bien no puede considerarse completamente "indígena", sí intenta trascender la mirada puramente occidental.

Esta diferencia es crucial: mientras el exotismo opera fundamentalmente como confirmación de la identidad europea a través de la representación controlada y estilizada de la alteridad, el proyecto nacionalista de Ortega busca legitimar lo propio a través de su incorporación a un lenguaje musical de prestigio internacional.

En este sentido, aunque *Guatemotzín* refleja lo que podríamos llamar una 'auto-exotización' (fenómeno similar al analizado por Zárate y Gruzinski, 2008, en su estudio sobre ópera y sociedades latinoamericanas), esta estrategia funciona no como simple reproducción de estereotipos sobre lo indígena, sino como afirmación de una identidad cultural específica en diálogo con tradiciones musicales más amplias.

6.3 *Guatemotzín* como obra fundacional del nacionalismo musical mexicano

Considerando estos elementos, *Guatemotzín* puede interpretarse como una obra fundacional en la configuración del nacionalismo musical mexicano, anticipando estrategias compositivas y preocupaciones estéticas que serán desarrolladas por generaciones posteriores de compositores.

Entre los elementos precursores más significativos se encuentran:

1. **La recuperación del pasado prehispánico como material operístico:** Ortega establece un precedente para la incorporación de temas históricos nacionales en la ópera mexicana, abriendo un camino que seguirán obras como "Atzimba" (1900) de Ricardo Castro o "Xulitl" (1921) de Julián Carrillo.
2. **La incorporación de elementos musicales autóctonos dentro de estructuras europeas:** La "Marcha y danza tlaxcalteca" anticipa el procedimiento, característico del nacionalismo musical posterior, de utilizar material melódico y rítmico derivado de tradiciones populares e indígenas dentro de formatos orquestales y estructuras formales europeas.
3. **La construcción musical de subjetividades en conflicto:** El tratamiento diferenciado de Cuauhtémoc y Cortés como personalidades sonoras contrastantes prefigura el interés del nacionalismo musical por representar los conflictos culturales e identitarios que han marcado la historia de México.

A pesar de su estructura episódica y las circunstancias apresuradas de su composición, *Guatemotzín* logra articular una propuesta estética coherente que trasciende la simple imitación de modelos europeos para plantear una reflexión propia sobre la identidad cultural mexicana a través del lenguaje musical.

7. Conclusiones

El análisis de *Guatemotzín* permite observar cómo Aniceto Ortega empleó las herramientas del lenguaje romántico europeo para construir una representación sonora del conflicto identitario en la formación de la nación mexicana. A pesar de mantener formas y convenciones de la ópera italiana del siglo XIX, la obra introduce modulaciones significativas —en términos de estructura, caracterización musical y organización dramática— que la convierten en un espacio de negociación entre tradición europea y sensibilidad local.

La oposición entre Cuauhtémoc y Cortés no solo responde a una dicotomía narrativa, sino que se traduce en perfiles musicales diferenciados que encarnan dos cosmovisiones en conflicto. Ortega evita recurrir al exotismo superficial al caracterizar a Cuauhtémoc, optando en cambio por complejizar su subjetividad mediante recursos expresivos del propio lenguaje romántico. Esta elección revela una conciencia crítica respecto a los límites y posibilidades del medio operístico para representar alteridades culturales sin caer en caricaturas.

La organización formal de la obra —con su fragmentación, sus contrastes rítmicos y sus momentos de suspensión armónica— refleja las tensiones del encuentro colonial y permite que la música funcione como discurso en sí misma, más allá de la literalidad del libreto. En este sentido, *Guatemotzín* se adelanta a propuestas que luego marcarían el nacionalismo musical latinoamericano del siglo XX, al demostrar que las decisiones compositivas pueden ser portadoras de significado histórico, político y cultural.

Este estudio propone releer la ópera latinoamericana decimonónica no como simple derivación de modelos europeos, sino como un campo de experimentación identitaria donde las formas heredadas son apropiadas y transformadas para responder a contextos históricos particulares. Futuros trabajos podrían expandir esta línea investigando cómo otros compositores de la región utilizaron el género operístico para negociar tensiones coloniales, construir subjetividades y explorar formas de pertenencia cultural.

En este marco, *Guatemotzín* no solo adquiere valor como documento histórico, sino como una obra compleja que sigue ofreciendo claves para pensar la música como espacio de articulación simbólica y como práctica cultural situada.

8. Referencias

- Agranoff, Aaron. 2011. "Opera in Contention: Social Conflict in Late Nineteenth-Century Mexico City." PhD diss., University of North Carolina, Chapel Hill.
- Andrés, Ramón. 2012. " Diccionario de música, mitología, magia y religión. España: Acantilado.
- Bablot, Alfred. (1871). *Conversación con el Dr. Aniceto Ortega. La Libertad* (Ciudad de México), 12 de junio de 1871.
- Baqueiro, Gerónimo. 1964. *Historia de la música en México III: la música en el periodo independiente*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes.

- Castillo Ledón, Luis. 1910. "Los mexicanos autores de ópera." En *Anales del Museo Nacional de Arqueología*. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.
- García Gómez, Alfonso. 2017. "Nacionalismo e identidad musical en México independiente. De Catalina de Guisa a Guatemotzín." *Ciencia Nicolaita* 72.
- Locke, Ralph P. 2007. "A Broader View of Musical Exoticism." *The Journal of Musicology* 24: 477-521.
- Madrid, Alejandro. 2010. "Música y nacionalismos en Latinoamérica." In *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, edited by Albert Recasens, 227-237. Medellín: Akal.
- Maynez, Samuel. 2018. "Cuauhtemotzín. Proemio de la re-elaboración del episodio." Manuscrito. México: sin publicar.
- Mayer-Serra, Otto. 1941. *Panorama de la Música Mexicana desde la Independencia hasta la Actualidad*. México D.F: El Colegio de México.
- Miranda, Ricardo, and Aurelio Tello. 2011. *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana vol. 4 La música en Latinoamérica*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Pérez de Arce, José. 2018. Artículo no publicado. *El indio inaudible. El indigenismo musical del siglo XIX*. Las Canteras de Colina, Santiago: no publicado.
- Ramírez Lago, Berenice. s.f. *Micrositio de Aniceto Ortega*. Recuperado el 10 de enero de 2025: <https://musiteca.mx/micrositios/aniceto-ortega>
- Rothstein, William. 2008. *Common-tone Tonality in Italian Romantic Opera: An Introduction in Music Theory Online* in VOLUME 14, ISSUE 1 on March 2008
- Rothstein, William. 2022. *Bellini and the New Diatonicism*. En *The Musical Language of Italian Opera, 1813–1859*. New York: Oxford Academic. Edición en línea, 17 de noviembre de 2022.
- Saavedra, Leonora. 2014. "El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba..." *Resonancias* 19 (35): 79-100.
- Stevenson, Robert. 2014. "Ortega del Villar, Aniceto." *Grove Music Online*.
- Zárate, Verónica, and Serge Gruzinski. 2008. "Ópera, Imaginación y Sociedad. México y Brasil. Siglo XIX. Historias Conectas: Ildegonda de Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes." *Historia Mexicana* 53 (2): 803-860.