



Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Facultad de Artes

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Écfrasis musical en *Aura ópera en un acto* de Mario Lavista

TESIS

que para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

presenta

Lic. Karen Guadalupe Jiménez Cortés

Directora

Dra. María Ema Llorente

Cuernavaca, Morelos, 2024

INTRODUCCIÓN	4
CAPITULO I. ÉCFRASIS EN EL ÁMBITO DE LA LITERATURA Y LA MÚSICA	10
1.1 Dimensiones de la écfrasis: tipos y definiciones	10
1.1.1 Écfrasis musical según Siglind Bruhn	14
1.2 El vínculo entre la música programática y la écfrasis musical	17
1.3 Categorías según Siglind Bruhn	21
1.4 Categorías basadas en la propuesta de Hans Lund	23
1.4.1 Combinación	24
1.4.1.1 Colaboración	24
1.4.1.2 Ambientación	25
1.4.2 Integración	25
1.4.3 Transformación	28
1.5 Categorías basadas en la propuesta de Gisbert Kranz	31
1.5.1 Transposición	32
1.5.2 Suplementación	33
1.5.3 Asociación	34
1.5.4 Interpretación	36
1.5.5 Juego	37
1.6 La mediación verbal y la écfrasis en la música: aclaraciones terminológicas.	38
CAPÍTULO 2. LA TRANSFORMACIÓN DE <i>AURA</i>: DE NOVELA A ÓPERA	41
2.1 Antecedentes: la relación entre la música y la literatura	41
2.2 Breve historia de la ópera en México	44
2.3 Obras literarias adaptadas a ópera en idioma español	49
2.4 Los autores y los medios de expresión	50
2.4.1 La conexión de Carlos Fuentes con la música	51
2.4.2 La inspiración musical y operística de la novela <i>Aura</i>	53
2.4.3 La sonoridad en la novela	55
2.5. La relación de <i>Aura</i> de Mario Lavista con la literatura	58
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE <i>AURA</i> ÓPERA EN UN ACTO	63
3.1 Estructura de la ópera <i>Aura</i> de Mario Lavista	63
3.2 Écfrasis musical en <i>Aura</i> : La arquitectura de la casa	67
3.3 Écfrasis musical en las memorias del general Llorente: Un estudio de sus fotografías	74

3.4 Écfrasis musical en la ópera <i>Aura</i>: Un análisis del grabado religioso	83
CONCLUSIÓN	88
GLOSARIO	91
BIBLIOGRAFÍA	95

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación sobre la ópera *Aura* de Mario Lavista, basada en la novela homónima de Carlos Fuentes, ofrece una perspectiva específica para profundizar en la obra del compositor mexicano y, al mismo tiempo, en el concepto de écfrasis musical.

La novela *Aura*, de Carlos Fuentes, es objeto de múltiples análisis académicos, principalmente desde una perspectiva literaria. Esta obra es reconocida por su narrativa, caracterizada por el uso de la segunda persona singular, un ambiente gótico y misterioso, el juego con la temporalidad, y un espacio narrativo opresivo. También es conocida por su simbolismo, con elementos como la casa, las memorias, la coneja o la comida. Además, ha sido estudiada por críticos y académicos debido a la diversidad de temas que contiene como la identidad, la memoria, el amor, la magia y el tiempo. Particularmente, destaca la complejidad de cada personaje: *Aura*, quien va de la mano de Consuelo y Felipe Montero, quien se convierte en la sombra del general Llorente.

Aunado a ello, esta obra encuentra resonancia en otra arte: la música, en especial *Aura, ópera en un acto*, compuesta por Mario Lavista en 1989 y estructurada en once escenas y un acto. Ese mismo año, Lavista también abordó la novela desde una perspectiva distinta en su obra musical *Aura: paráfrasis orquestal de la ópera*. En esta obra:

Se resumen en 20 minutos los temas musicales, conservando además sus rasgos originales, así como su intención de circularidad (...). La obra fue grabada en la Sala Netzahualcóyotl con la Orquesta Sinfónica de Minería, bajo la dirección de Carlos Miguel Prieto, en un formato de DVD bajo el título *Música Mexicana de Concierto*. Se incluyen además piezas de Carlos Chávez, Joaquín Gutiérrez Heras y Samuel Zyman (González, 16).¹

Las diferencias entre *Aura, ópera en un acto* y *Aura: paráfrasis orquestal de la ópera* son su formato y su enfoque. La primera es una presentación completa, con actuaciones vocales y escénicas, una duración de 70 minutos y basada totalmente en la narrativa de la novela de Carlos Fuentes. Por otro lado, *Aura: paráfrasis orquestal de la ópera* es una adaptación compacta y condensada de la ópera original, ya que expone los elementos musicales clave de la ópera completa en una suite que dura más o menos 20 minutos. Resalta la esencia y los temas principales de la obra, pero sin las partes vocales, lo que permite experimentar la

¹En el siguiente enlace se puede escuchar *Aura: Paráfrasis orquestal de la ópera*.
<https://www.youtube.com/watch?v=duDfbUsv5QM>

música de forma directa, sin la narrativa específica de la obra cantada. Como resultado, destaca más la atmósfera y los temas musicales, en comparación con la ópera completa, la cual incluye diálogos y una progresión dramática detallada a través de la interacción entre los personajes y la historia. Otro ejemplo de adaptación es *Aura*, de José María Sánchez-Verdú, compuesta entre 2007 y 2009, una ópera basada en la novela homónima de Carlos Fuentes. Se caracteriza por su estructura compleja, en la cual la música, la narrativa y los elementos escénicos se organizan y combinan para crear una atmósfera específica que envuelve al espectador. Esta atmósfera no solo se refiere a la ambientación física o visual, sino también a la sensación emocional y psicológica que impregna toda la obra.

Como se puede observar, no existe una única propuesta de adaptación de la novela de Carlos Fuentes, sin embargo, esta tesis se enfoca exclusivamente en la ópera de Mario Lavista, ya que se considera que retoma elementos esenciales de la novela, los cuales son propicios para el análisis desde la perspectiva de la écfrasis musical. Asimismo, se tomó en cuenta una característica particular que no suele verse en las óperas: el idioma en que se presenta esta obra es el español.

Por otra parte, los análisis sobre la ópera *Aura* de Lavista son particularmente relevantes, ya que esta obra ha sido estudiada desde diversas perspectivas. Existen análisis que se centran en aspectos formales y comparativos, sin adentrarse en la metodología de la écfrasis musical. Por ejemplo, Armando Cintra (2017) hace una comparación de la novela *Aura* de Carlos Fuentes con *Aura, ópera en un acto* de Mario Lavista; presenta un bosquejo general sobre la vida de ambos autores y menciona algunos de los motivos e inspiraciones para crear la novela y la adaptación en ópera. Esta información es importante, porque, a partir de esto, se conocerán los motivos de ambos autores y la base de sus creaciones. El autor del ensayo mantiene una postura crítica en cuanto a la adaptación; menciona que Lavista y Juan Tovar, responsable del libreto, no logran conseguir una obra autónoma expresada en otro lenguaje artístico y argumenta sobre la dificultad de comprensión a la que se pueden enfrentar algunos espectadores: “es difícil que el espectador que ignora la lectura de la novela de Carlos Fuentes pueda entender el texto dramático, cuestión que no sucede en las del pasado, como la Traviata, que inspiró las voces de Aura” (Cintra 80).

De manera similar, existen tres investigaciones que anteceden el presente trabajo. Dos son de Aguilar Ananay, quien realiza un análisis musicológico de la ópera de Mario Lavista.

Estos estudios contribuyen a justificar la presente propuesta enfocada desde la écfrasis musical. El principal interés recae en su investigación doctoral titulada *Aura un análisis de la ópera de Mario Lavista*, publicada en 2002 por la Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades. En este trabajo, la autora lleva a cabo un exhaustivo análisis del lenguaje musical presente en la ópera *Aura*. A partir de esta tesis, en 2005 publica el artículo *La circularidad de Aura, la ópera de Mario Lavista*, en el cual retoma algunos de los aspectos clave de su investigación, como el análisis de la “concepción armónica e instrumental” de la obra. En este artículo, el enfoque se centra en explicar cómo las cualidades armónicas de la ópera logran recrear temas esenciales de la novela de Carlos Fuentes.

Para esta investigación, se tomó en cuenta la tesis de la musicóloga Aguilar, que servirá como base para comprender mejor la composición musical de la ópera de Mario Lavista, ya que emplea un lenguaje especializado y términos musicales fundamentales para el análisis.

Se seleccionan algunos de los términos propuestos por la investigadora para explicar el estudio en el tercer capítulo de esta tesis. Los términos utilizados son "melodía de la magia", "armónicos de luz", "tema de la evocación", "motivo de la letanía", "memoria 1" y "memoria 2". Estos conceptos servirán como guías para explicar cómo se traslada un elemento artístico presente en la novela *Aura* a la ópera de Lavista.

Por último, en el artículo “El lenguaje musical de *Aura*” (1993), publicado por la revista *Heterofonía*, Eugenio Delgado realiza un análisis sobre la aproximación a la escritura musical de la ópera de Lavista. Se trata del primer análisis realizado sobre *Aura, ópera en un acto*, cuyo enfoque es la música, la melodía y la deconstrucción de la obra para observar las partituras.

Por un lado, esta investigación identificó la ausencia de un análisis de la ópera de Lavista desde la perspectiva de la écfrasis musical. Por lo tanto, se propuso que la ópera *Aura* de Mario Lavista, basada en la novela de Carlos Fuentes, sea analizada y observada mediante la écfrasis musical. No solo desde una perspectiva de crítica musical o como una simple comparación entre medios artísticos, sino siguiendo la metodología propuesta por Siglind Bruhn.

Por ende, el primer objetivo de esta investigación es llevar a cabo un análisis la ópera *Aura* de Lavista, fundamentado en la postura de Siglind Bruhn. Quien ha establecido categorías teóricas esenciales para abordar este tema. Como segundo objetivo se buscó contribuir al estudio de la écfrasis musical, dado que el concepto de écfrasis ha sido ampliamente estudiado en relación con la literatura y las artes visuales. Sin embargo, su aplicación en el análisis musical no se utiliza con frecuencia. A su vez se logra destacar y hablar sobre temas relacionados con este trabajo, por ejemplo, la relación de medios artísticos entre la literatura y la música, la ópera en Latinoamérica y en México y los escasos análisis de écfrasis musical. Cabe mencionar que se ha utilizado una sola teoría y metodología debido a que usar más teorías en el análisis probablemente conduciría a un trabajo de investigación con mucha más extensión. De igual forma, no se analizó la puesta en escena de la ópera, limitación que se estableció para cuidar la extensión general del estudio.

El primer capítulo de este análisis aborda el concepto de écfrasis en los contextos de la literatura y la música. Se ofrece un breve recorrido sobre el concepto de écfrasis, sus tipos, su evolución y las propuestas a lo largo del tiempo. A partir de este marco, surge el término de "écfrasis musical", propuesto por Siglind Bruhn. Es fundamental abordar el término desde el origen del concepto de écfrasis para poder discutir la écfrasis musical, ya que Bruhn sostiene que es la base para esta propuesta y que comparte similitudes en varios aspectos. Asimismo, se examinan las problemáticas asociadas a este término, destacando su escasa aplicación en análisis musicales y las dificultades para definirlo. Entre estas dificultades se encuentra la confusión con la música programática, lo que complica la identificación de un caso de écfrasis musical. Por ello, es esencial profundizar en este término.

Por otro lado, se explica cómo Bruhn toma como base las propuestas de categorías de los autores Hans Lund y Gisbert Kranz, adaptándolas para aplicarlas a un análisis de écfrasis musical. A partir de esto, se observa que la propuesta de Siglind Bruhn se centra en categorizar los elementos artísticos que se mencionan o se manifiestan en una pieza musical. Para profundizar en este enfoque, se detallan cada una de las categorías e incluyen ejemplos de la misma autora, los cuales ilustran cómo estas categorías se aplican en contextos específicos. Estos ejemplos constituyen casos concretos de interrelación entre distintas disciplinas, como la literatura y la música, lo que amplía el panorama y el alcance de los

estudios de ékfrasis ayudando a comprender mejor cómo las diversas formas artísticas se interconectan y enriquecen mutuamente.

Cabe mencionar que, para este primer capítulo, se recurrió principalmente a contactar a Bruhn con el fin de obtener su obra completa, que constituye la base de esta tesis. Este libro, titulado *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (2000), es su estudio más exhaustivo sobre la ékfrasis musical. En nuestra conversación por correo electrónico, Bruhn explicó que esta obra examina cómo los compositores responden a distintas formas de arte visual y literario, y confirmó que la ékfrasis musical puede aplicarse a una variedad de expresiones, como esculturas, grabados, ballet e incluso textos literarios como poesía y drama. Además, señaló que, en el caso de la ópera, este proceso se vuelve más complejo debido a la naturaleza articulada del texto y a la interpretación escénica, la cual depende en gran medida de la visión del director. Esta orientación resulta clave para el análisis propuesto en esta tesis, especialmente al observar que la ópera de Lavista incorpora elementos que facilitan su análisis a través de la ékfrasis musical.

En el segundo capítulo se explora la adaptación de la novela *Aura* de Carlos Fuentes en la ópera de Mario Lavista, centrándose en la conexión entre la música y la literatura. Se expone de modo breve la relación histórica entre ambas disciplinas, la evolución de la ópera en México, y las adaptaciones literarias al formato operístico en español. Además, se profundiza en la influencia de la música en la obra de Fuentes, particularmente en la sonoridad de la novela y la inspiración operística detrás de su creación, así como la relación entre la ópera de Lavista y el texto literario original. Este segundo capítulo es importante para lograr comprender los motivos de los autores principalmente el de Mario Lavista puesto que esto también complementa el análisis del tercer capítulo.

Así pues, con base en estos dos capítulos, se define una estructura que logra establecer un marco para el análisis de ékfrasis musical en la ópera *Aura*. El análisis de la ékfrasis musical en la ópera *Aura* de Mario Lavista explora cómo la música representa elementos visuales en la obra. Se analiza la estructura de la ópera y se ofrecen estudios de ékfrasis sobre diversos aspectos como la arquitectura de la casa en la que ocurre la historia, las fotografías en las memorias del general Llorente y un grabado religioso presentes en la ópera. Estos

análisis profundizan en la forma en que la música traduce visualmente estos elementos dentro de la narrativa operística.

En conjunto, este trabajo de investigación sobre la ópera *Aura* de Mario Lavista no solo ofrece una mirada profunda a la adaptación de la novela de Carlos Fuentes, sino que también enriquece el campo de la écfrasis musical al evidenciar la interacción entre la música y la literatura. A través del análisis de las obras, se revela cómo Lavista capta y transforma los elementos narrativos y simbólicos de la novela en un lenguaje musical que resuena con la complejidad de los personajes y las temáticas abordadas. Además, al abordar la ópera desde la perspectiva de la écfrasis, se abre un espacio para explorar la relación entre diferentes medios artísticos y se invita a una reflexión más amplia sobre la representación y la interpretación en el ámbito de la música. Este estudio, por tanto, no solo contribuye a la comprensión de la obra de Lavista, sino que también establece un precedente para futuras investigaciones que integren el análisis musical con enfoques teóricos en la intersección de las artes.

CAPITULO I. ÉCFRASIS EN EL ÁMBITO DE LA LITERATURA Y LA MÚSICA

1.1 Dimensiones de la écfrasis: tipos y definiciones

La écfrasis es una figura retórica² que permite la descripción verbal de una obra visual u otro tipo de representación artística, facilitando un puente entre diferentes formas de expresión y medios artísticos. En la literatura, la écfrasis es la descripción detallada y vívida de una obra de arte, ya sea una pintura, escultura u otra manifestación artística, con el objetivo de recrear su esencia a través del lenguaje. Además de ser una figura retórica, es un fenómeno intermedial que permite la interacción entre diferentes formas de arte. Su propósito es hacer que el lector u oyente pueda imaginar la obra de arte como si estuviera viéndola directamente. Para lograr definir el concepto de écfrasis fue necesario una síntesis de conocimientos comunes sobre el término y su uso en estudios literarios y retóricos. Esta síntesis no proviene de una fuente única, sino de una comprensión general de la écfrasis como se reconoce en la teoría literaria y la crítica de arte.

Por esta razón este apartado profundiza en cómo se ha empleado la écfrasis a través de diversos períodos históricos. Esto abarca desde la detallada descripción que Homero realiza del escudo de Aquiles en *La Ilíada* hasta su aplicación en la literatura contemporánea, tal como la considera Mitchell quien nos recuerda que, aunque tradicionalmente se ha entendido la écfrasis como una forma de poesía, su aplicación se ha expandido en el arte moderno y contemporáneo, desafiando los límites entre las disciplinas (W.J.T, 1994). Así, sé vera cómo la écfrasis no sólo acerca al lector al arte, sino que también logra evocar emociones y crear una conexión más profunda entre el lector y la historia, sumergiéndonos en las capas más profundas de significado que yacen en la intersección del arte y la palabra escrita. Del

² Aunque algunos autores no consideran la écfrasis como una figura retórica en sentido estricto, sino más bien como una técnica o recurso de descripción, en este trabajo se adopta dicho término con fines expositivos. Tradicionalmente, la écfrasis ha sido entendida desde la retórica clásica como una descripción detallada que busca evocar una imagen en la mente del lector. Sin embargo, en estudios más recientes, este concepto ha sido ampliado para abarcar enfoques intermediales, que exploran las interacciones entre medios distintos (como la pintura y la literatura), así como enfoques intertextuales, que analizan las conexiones y relaciones entre textos. Como se verá a lo largo de este apartado, estas perspectivas amplían el alcance y la relevancia de la écfrasis más allá del mero ejercicio retórico, destacando su papel en el diálogo entre artes y medios diversos.

mismo modo este apartado busca aterrizar sobre el término de écfrasis musical propuesto por Siglind Bruhn.

En esta dirección, al profundizar en el estudio del concepto de écfrasis, es notable que se ha manifestado en una variedad de expresiones, extendiéndose desde poemas épicos y narrativas hasta ensayos críticos y obras de ficción. A su vez, la écfrasis, los artistas y escritores pueden dialogar con obras visuales y objetos de maneras que permiten la reinterpretación y la recreación, agregando capas adicionales de significado y complejidad a la experiencia estética.

Este recurso literario ha sido definido y percibido de diversas maneras. Se considera que desde la antigüedad se ha realizado la práctica de la écfrasis. El origen de este mecanismo proviene de los griegos con los ejercicios de *Progymnasmata*, realizados por los estudiantes de retórica u oradores griegos quienes llevaban a cabo prácticas que consistían en hacer descripciones de objetos variados y no sólo pertenecientes a las artes visuales.

Hoy en día, la écfrasis busca recrear al objeto en un escrito ya sea en cuento, novela o poesía con la finalidad de volver a darle vida, para que el lector cree la imagen en su mente o recuerde sensaciones de placer con la mirada, así como para rescatar la estética y temas de lo artístico tal como lo plantea Mesa Sanz:

La écfrasis es una herramienta que, en manos del autor literario ofrece unas magníficas posibilidades para la inclusión de digresiones por medio de las que conferir profundidades al relato, realizar juegos temporales o espaciales, anticipar datos o completarlos en la trama. Adicionalmente, la écfrasis, en la medida que despliega los mecanismos de descripción de un objeto, aporta realismo, y, por tanto, en un relato de ficción produce en el público sensaciones de realidad (175).

Para comprender el término "écfrasis" y explorarlo en profundidad, es fundamental considerar las diversas perspectivas que se han desarrollado sobre este concepto a lo largo de la historia.

A continuación, se presentan algunos autores que han contribuido a la definición de la écfrasis. A partir de sus aportes, se exploran los orígenes e historia del término, su desarrollo moderno y enfoque académico, los aspectos intersemióticos y metodológicos, así como los modelos diferenciales y tipologías que han surgido en torno a este concepto:

- **Orígenes e historia del término écfrasis**

Hermógenes de Tarso, activo en el siglo II (d.C), definió la écfrasis como una "descripción extendida, detallada y vívida" (Pimentel, 2006). Esta definición establece la base de cómo la écfrasis permite visualizar el objeto descrito. Luego de él, se considera a Leo Spitzer, quien en 1955 publicó un artículo dedicado al poema de John Keats, titulado "Ode on a Grecian Urn" (1819), en el que inscribió el poema de Keats dentro de lo que llamó la tradición ecfrástica (González,153). En 1962, retomó el término écfrasis, definiéndolo específicamente como la "descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica" (153). Spitzer destacó la tradición de la écfrasis desde Homero hasta Teócrito, enfatizando la transposición de arte a través de las palabras.

- **Desarrollo moderno y enfoque académico**

Posteriormente Jean Hagstrum, en su libro titulado *The 'Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (1958) exploró la etimología del término y limitó su significado a poemas sobre obras de arte mudas. Hagstrum exploró la idea de que, aunque comparar distintas formas de arte puede ser problemático, estos desafíos están más vinculados con la naturaleza del discurso literario que con la esencia propia de las imágenes visuales (González,153).

En 1965, Murray Krieger revitalizó un concepto que había caído en el olvido con la presentación de su trabajo. En su ensayo titulado *El Principio Ecfrástico y el Movimiento Estático de la Poesía; o Laocoonte Revisitado*, redescubrió y definió la écfrasis como el acto de recrear una pieza de arte visual a través de la palabra escrita. Sin embargo, como señala Irene Artigas, Krieger no se restringe a simplemente definir el concepto de écfrasis, sino que convierte este movimiento en un principio mediante el cual el poema adquiere una autosuficiencia tanto lingüística como formal (27).

- **Aspectos intersemióticos y metodológicos**

W.J.T. Mitchell, en 1994, exploró la relación intersemiótica en la representación de contenidos "establece una diferencia entre los términos *imagen/texto* e *imagen-texto* y crea el neologismo *imagentexto* (*imagetext*)" (Arzabal,144). En este mismo año Claus Clüver aportó una perspectiva funcional a la écfrasis, enfocándose en la relación intersemiótica y proponiendo que la écfrasis no es sólo representación, sino también verbalización de un texto

visual. Ofrece una definición de la écfrasis como "la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema de signos no verbales" (González, 15). Frente al enfoque intertextual de Robillard, Claus Clüver propone una perspectiva que podemos denominar funcional.

Al retomar el concepto *enargeia*³ de las definiciones clásicas de la écfrasis, Clüver sostiene que esta última no puede ser cualquier tipo de referencia a una obra no verbal, sino una vívida o enargética; esto es, lo que Robillard clasifica como “representativa”. Dado que la transformación entre códigos es tal que el texto visual se traduce en un texto verbal, Clüver propuso definir la écfrasis como “verbalización” y no sólo como “representación” (Arzabal, 140).

Manfred Pfister, en 1985, propuso una metodología para identificar la écfrasis, enfatizando aspectos como: 1) comunicatividad, pistas o menciones; 2) referencialidad, citas, se presenta de modo intertextual como el nombre de los cuadros citados, por ejemplo, *Monna Lisa*; 3) estructuralidad, la obra escrita no solo se parece en tema a la pintura original, sino que también sigue una estructura similar; 4) selectividad, selección de determinados elementos de la obra artística y entre más precisos sean, más se relacionarán con el contexto; 5) dialogicidad, es la manera en la que el texto visual es recontextualizado dentro del texto verbal, y por último 6) autorreflexibilidad, la reflexión del autor sobre el proceso de écfrasis (Arzabal, 140).

- **Modelos diferenciales y tipologías**

La écfrasis es un término paraguas, como lo denomina Valerie Robillard (2011), pues es un concepto que engloba varios tipos de textos y relaciones entre medios y lenguajes artísticos sin que entre ellos exista una característica definitiva o esencial para su taxonomía. Esto significa que no hay una forma o estilo literario específicamente asociado a la écfrasis; no hay algo naturalmente ecfrástico frente a algo que no lo sea (Arzabal, 137). Robillard propone una clasificación diferencial de la écfrasis (2011), inspirada en el enfoque escalar de Manfred Pfister (1985), que incluye las categorías de écfrasis descriptiva, atributiva y asociativa.

³ Los términos acompañados de un número entre corchetes remiten al glosario, donde se encuentran sus definiciones.

Por otra parte, Luz Aurora Pimentel, en “Écfrasis y lecturas iconotextuales” (2012), propuso una clasificación de la écfrasis en tres tipos: referencial, nocional y referencial genérica, contribuyendo así al análisis de la relación entre intertextualidad, intermedialidad e intersemiótica. La écfrasis referencial es aquella donde el objeto artístico tiene una existencia autónoma y real, la segunda es la écfrasis nocional, en la que el objeto visual existe únicamente en el lenguaje, como el escudo de Aquiles descrito por Homero en la *Iliada*. Por último, la écfrasis referencial genérica, que no designa objetos específicos, sino que se refiere al estilo de un artista, su personalidad y la trascendencia de su obra (Pimentel, 208).

Por último, Siglind Bruhn ha realizado una significativa contribución al campo de la écfrasis, especialmente en la intersección entre la música y otras formas de arte. A través de su investigación, escritura y enseñanza, ha explorado cómo la música puede ser una respuesta a la poesía y la pintura, ampliando el entendimiento de cómo las composiciones musicales pueden reflejar y transformar obras en otros medios. Su libro *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (2000) ha sido particularmente influyente, inspirando disertaciones y estudios adicionales. Además, su trabajo interdisciplinario ha reforzado la comprensión de la música en diálogo con otras disciplinas artísticas y académicas, contribuyendo a un enfoque más holístico de las artes (Bruhn, 2023).

Por último, quiero enfatizar la contribución de la investigadora Siglind Bruhn en el ámbito de la relación entre la música y la literatura, particularmente en su concepto de "écfrasis musical". A continuación, se proporcionará una breve reseña biográfica de Siglind Bruhn, ya que su propuesta en el concepto de écfrasis musical es fundamental para el desarrollo de la presente investigación. Posteriormente, se definirá el concepto de écfrasis musical y écfrasis literaria a partir de la propuesta de Bruhn.

1.1.1 Écfrasis musical según Siglind Bruhn

Siglind Bruhn (1951) ha aportado, desde 1998 hasta la fecha, sobre el término de écfrasis musical a través de libros y artículos, conferencias y colaboraciones con instituciones e investigadores. Es una destacada analista musical, musicóloga, concertista de piano y catedrática interdisciplinaria con una impresionante trayectoria académica y artística. En su carrera se ha destacado por su pertenencia al Instituto de Humanidades de la Universidad de

Michigan desde 1993, donde ha trabajado como investigadora de tiempo completo en los campos de Música y Literatura y Música en el Diálogo Interdisciplinario. Bruhn se ha dedicado plenamente a la investigación y la escritura desde 1993. Ha contribuido con numerosos artículos en revistas académicas y ha escrito más de 40 libros, incluyendo *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (2000); *Musical Ekphrasis in Rilke's Marienleben* (2000). En cuanto a sus artículos destacan los siguientes: “Musical Ekphrasis: The Evolution of the Concept and the Breadth of its Application” (2020); “La Lutte de Jacob avec l’Ange: Alexandre Tansman’s Musical Ekphrasis of Paul Gauguin’s Painting” (2019); “‘Il Penseroso’, from Stone to Tone: Intermedial Responses between Illustration and Ekphrasis” (2009).

Ahora bien, Bruhn aborda en *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* principalmente el término 'écfrasis' a través de la propuesta de Clüver, determinando las características de este concepto. En este contexto, Bruhn sugiere ampliar la definición de 'écfrasis', argumentando que el medio recreador no siempre debe ser verbal, sino que puede abarcar cualquier forma artística que no corresponda al texto primario.

Extending the application of the term towards the other side, I will argue that the recreating medium need not always be verbal but can itself be any of the art forms other than the one in which the primary “text” is cast. As the title of my study indicates, I will be particularly interested in transformations from the visual to the verbal to the musical. I believe the creative processes that apply in the step from a painting to its poetic rendering to be analogous to that from a poem or painting to its rendering in music; in fact, I maintain that they correspond to a degree that justifies adapting the terminology developed in the adjacent field.⁴

Es interesante considerar cómo estas interacciones entre diferentes formas de arte pueden enriquecer nuestra comprensión y apreciación de cada medio.

In view of this wider application, I would thus like to offer a forth definition of ekphrasis which further generalizes Clüver’s wording. I suggest ekphrasis to be “a representation in one medium of a text composed in another medium.” To sum up: what must be present in every

⁴ Ampliando la aplicación del término hacia el otro lado, argumentaré que el medio recreativo no siempre necesita ser verbal, sino que puede ser cualquiera de las formas de arte distintas a aquella en la que se presenta el 'texto' primario. Como indica el título de mi estudio, estaré particularmente interesado en las transformaciones de lo visual a lo verbal y a lo musical. Creo que los procesos creativos que se aplican en el paso de una pintura a su representación poética son análogos a los que van de un poema o pintura a su interpretación musical; de hecho, sostengo que corresponden a tal grado que justifica la adaptación de la terminología desarrollada en el campo adyacente. Traducción mía.

case of traditional ekphrasis is a three-tiered structure of reality and its artistic transformation: (1) a scene or story—fictitious or real, (2) a representation of that scene or story in visual form—a painting or drawing, photograph, carving, or sculpture (or, for that matter, in film or dance; in any mode that reaches us primarily through our visual perception), and (3) a rendering of that representation in poetic language. The poetic rendering can and should do more than merely describe the visual image. Characteristically, it evokes interpretations or additional layers of meaning, changes the beholders' focus, or guides their eyes towards details and contexts they might otherwise overlook (Bruhn, 28).⁵

Así pues, partiendo de esta propuesta, donde la écfrasis tiene punto de partida en el texto literario y es vista como una descripción que da a conocer los objetos artísticos o plásticos, surgen “las nuevas écfrasis”, las que han sobrepasado los terrenos de la literatura.

Bruhn es consciente de que el alcance de este término puede ser mucho más amplio de lo habitual, de tal manera que se puede encontrar en la música:

Furthermore, while the term ekphrasis was originally used with an implicit restriction to the word-image relationship, a similar case has been made in recent scholarship for literary representations of photography and film, dance and mime, and even musical compositions. Evocative descriptions of and narrations about “texts” belonging to any non-verbal sign system actually serve the same function as the traditional ekphrasis; they follow the same conventions, and make the same demands on the readers, as do verbal texts evoking paintings and sculptures (Bruhn, 28).⁶

En cuanto a las características que se debe contar en un caso de écfrasis musical Bruhn menciona tres:

⁵ En vista de esta aplicación más amplia, me gustaría ofrecer así una cuarta definición de écfrasis que generaliza aún más la redacción de Clüver. Sugiero que la écfrasis sea 'una representación en un medio de un texto compuesto en otro medio'. Para resumir: lo que debe estar presente en cada caso de écfrasis tradicional es una estructura de tres niveles de la realidad y su transformación artística: (1) una escena o historia—ficticia o real, (2) una representación de esa escena o historia en forma visual—una pintura o dibujo, fotografía, tallado o escultura (o, para el caso, en cine o danza; en cualquier modo que nos llegue principalmente a través de nuestra percepción visual), y (3) una representación de esa representación en lenguaje poético. La representación poética puede y debe hacer más que simplemente describir la imagen visual. Característicamente, evoca interpretaciones o capas adicionales de significado, cambia el enfoque de los observadores o guía sus ojos hacia detalles y contextos que de otro modo podrían pasar por alto. Traducción mía.

⁶ Además, aunque el término écfrasis se utilizó en un principio con una restricción implícita a la relación palabra-imagen, en estudios recientes se ha defendido un caso similar para las representaciones literarias de la fotografía y el cine, la danza y la mímica, e incluso las composiciones musicales. Las descripciones evocadoras y las narraciones sobre “textos” pertenecientes a cualquier sistema de signos no verbales cumplen en realidad la misma función que la écfrasis tradicional; siguen las mismas convenciones y plantean las mismas exigencias a los lectores que los textos verbales que evocan pinturas y esculturas. Traducción mía.

Correspondingly, what must be present in every case of what I will refer to as musical ekphrasis is (1) a real or fictitious scene or story, (2) its representation in a visual or a verbal text, and (3) a rendering of that representation in musical language.

Music's sister arts, particularly the two media whose intersection gave rise to the term here adopted, presuppose different admixtures of "representation" and "narration"; similarly, the commonly used terms for the musical transformations—variations of either "tone poem" or "tone painting," in extension of the subtitles used in program music—also seem to alternate between the two concepts. A brief discussion of these two terms denoting modes of rendering reality is thus in order (Bruhn, 29)⁷.

Con base en estas características Bruhn define el termino de écfrasis musical de la siguiente manera:

La écfrasis musical narra o pinta una realidad ficcional creada por un artista diferente al compositor de la música: por un pintor o un poeta. Además, la écfrasis musical normalmente se relaciona no sólo con el contenido de la realidad ficcional expresada poética y *pictóricamente, sino también por la forma y el estilo de la representación en la cual este contenido se encontraba modelado en su medio primario (Artigas, 58).

Por lo tanto, tras determinar el concepto de écfrasis musical y la importancia de la écfrasis aplicada en la literatura, es pertinente destacar un tema de considerable importancia. En *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Bruhn menciona los pocos estudios y propuestas en el estudio de la écfrasis musical, a su vez explora la existente problemática para diferenciar lo que es écfrasis musical de lo que no es. Con esta problemática me refiero al término de "música de programa" puesto que este término suele ser comparado con el de écfrasis musical, tema que se explicara a continuación.

1.2 El vínculo entre la música programática y la écfrasis musical

La música programática se define como aquella música que es descriptiva y a su vez está relacionada con un tema poético o narrativo. De igual manera busca evocar ambientes, situaciones o simplemente describir hechos. Tal como se explica:

⁷ (1) Una escena o historia real o ficticia, (2) su representación en un texto visual o verbal, y (3) una interpretación de esa representación en lenguaje musical. Las artes hermanas de la música, en particular los dos medios cuya intersección dio lugar al término aquí adoptado, presuponen diferentes mezclas de "representación" y "narración"; del mismo modo, los términos comúnmente utilizados para las transformaciones musicales -variaciones de "poema tonal" o "pintura tonal", en extensión de los subtítulos utilizados en la música de programa- también parecen alternar entre los dos conceptos. Conviene, pues, analizar brevemente estos dos términos que denotan modos de representación de la realidad. Traducción mía.

La música programática era aquella música instrumental relacionada con un tema poético, descriptivo, o incluso narrativo, pero no por medio de figuras retórico-musicales o por imitación de sonidos y movimientos naturales, sino mediante la sugerencia imaginativa. La música programática aspiraba a absorber y transmutar el tema imaginado, incorporándolo por completo a la música de tal manera que la composición resultante, al tiempo que incluye el “programa”, lo trasciende, no obstante, y en cierto sentido es independiente de él (Burkholder et al. 735).

O como propone Bruhn:

“Program music” narrates or paints, suggests or represents scenes or stories (and, by extension, events or characters) that may or may not exist out there but enter the music from the composer’s own mind. The range of application for the term “program music” is very wide, spanning from the biographical (as in Richard Strauss’s *Aus Italien*) (Bruhn, 56):⁸

La música programática ha sido una parte importante de la historia de la música occidental, abarcando desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Durante el Renacimiento, compositores como Martin Peerson y William Byrd crearon música programática para clavecín. En el Barroco, obras famosas incluyen "Las cuatro estaciones" de Vivaldi. Durante el período del Romanticismo, en el siglo XIX, surgió y se popularizó la música de programa. Esta forma de expresión musical que se diferenciaba de géneros como el vocal o el canto. Es decir, históricamente, la música se ha clasificado principalmente en dos categorías vocal e instrumental: la vocal, que es el canto en sí, con o sin acompañamiento instrumental, y la instrumental, donde no hay voz y los instrumentos dominan la obra por completo. Existe un tercer tipo, el audiovisual, que incluye la música que suele acompañar a representaciones visuales como ballet, obras de teatro, óperas o películas (Pérez, 80). En este sentido, la música de programa y la écfrasis musical son dos géneros que, aunque parecen compartir ciertas características, es importante saber diferenciarlos. A continuación, se presenta una tabla que resume las diferencias entre la écfrasis musical y la música de programa en términos de su definición, enfoque, inspiración y uso de la narrativa extramusical.

<i>Aspectos</i>	<i>Écfrasis Musical</i>	<i>Música de Programa</i>
-----------------	-------------------------	---------------------------

⁸ “La “música programática” sugiere o representa escenas o historias (y por extensión, eventos o personajes) que pueden o no existir pero que llegan a la música a partir de la misma mente del compositor. El rango de aplicación del término música programática es muy amplio, abarcando desde la expresión biográfica (como en Richard Strauss, *Aus Italien*) y emocional. Traducción mía.

<i>Definición</i>	Representación musical de una obra de arte no musical.	Música que incluye un programa o narrativa extramusical.
<i>Enfoque</i>	Traducir una obra de arte o literaria en música.	Contar una historia o transmitir un mensaje específico a través de la música.
<i>Inspiración</i>	Basada en obras visuales o literarias.	Puede basarse en una variedad de fuentes narrativas.
<i>Narrativa Extramusical</i>	No suele proporcionar una narrativa extramusical específica.	Proporciona una narrativa extramusical específica a través de títulos o notas de programa.
<i>Ejemplos Famosos</i>	Composiciones inspiradas en pinturas, poemas u obras literarias. Como <i>Usher-vals</i> de Nikita Koshki. <i>La rosa de la vida</i> de Francisco Villegas u <i>Orígenes</i> de Sergio Ocampo	"Las cuatro estaciones" de Vivaldi, "La Sinfonía fantástica" de Berlioz.

Bruhn señala que, a diferencia de la música programática, la écfrasis musical es un concepto más reciente en su desarrollo y definición. Para complementar y diferenciar la écfrasis musical de la música programática, Bruhn menciona que el equivalente musical de la écfrasis es un fenómeno más reciente. En sus inicios, este nuevo género no se diferenciaba mucho de la categoría más amplia de "música de programa".

Los dos géneros pertenecen a la misma especie general: ambos denotan a la música meramente instrumental cuya *raison d'être* se encuentra en un esquema referencial, narrativo o pictórico definido, ambos han sido descritos como música ilustrativa representativa" (Tomando en cuenta que el término "música programática" ha sido considerado por muchos como un término paraguas para ambos tipos, argumentaré que es fundamental hacer la distinción para comprender cabalmente la música de tipo ecfrástico (Ramírez, 57).

A su vez, Luis E. Ramírez Miller contribuye al concepto en su artículo "Reflexiones sobre la écfrasis musical". Menciona que la écfrasis musical es la transformación de obras literarias

o pictóricas al lenguaje musical, es decir, la representación musical de una obra visual o escrita logrando un cambio de un medio a otro en cuanto a contenido y forma. En la écfrasis musical muchas obras son creadas a partir de producciones literarias o artísticas y la écfrasis musical narra una “realidad ficcional” creada por un artista o compositor diferente. Pueden basarse en el estilo, la forma o el modo de la obra original, o ser creadas con un sólo estilo y formato diferenciado, pero con un modelo del primer medio (Ramírez,18).

Por otra parte, se debe tener en cuenta que no sólo la música de programa es cercana a la écfrasis musical. Bruhn, menciona la importancia de tener presente los diversos campos que la rodean. Una forma de observar la relación entre la música y la literatura o la pintura⁹ es a través del siguiente diagrama, elaborado por Bruhn, y traducido por Irene Artigas, en “Reflexiones sobre écfrasis musical”.

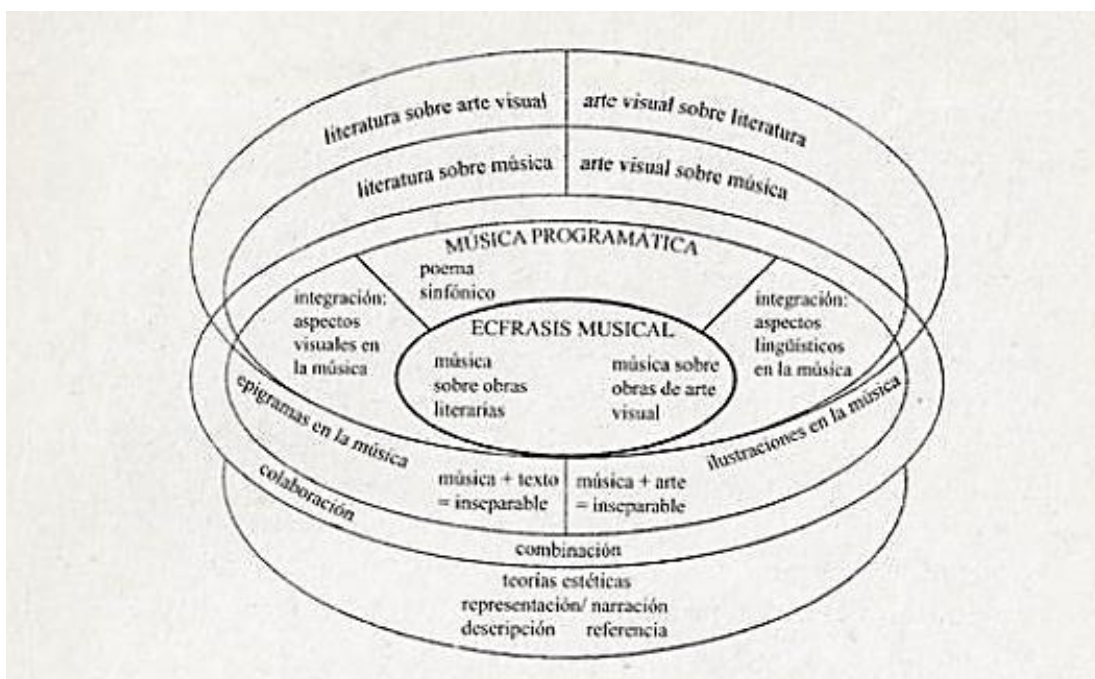


Diagrama 1 (Artigas, 54)

⁹ Es importante mencionar que la écfrasis musical puede partir de otro medio artístico y no sólo en la pintura. En un correo electrónico a Siglind Bruhn afirmó que: “Musical ekphrasis is possible with regard to other objects of visual arts (statues, engravings, woodcuts. etc.), to other forms of visual representation (ballet etc.)” (10 nov 2023)

En este diagrama se muestra cómo la música de programa y la écfrasis musical interactúan con la literatura y el arte visual, resaltando sus similitudes y diferencias en cuanto a sus objetivos narrativos y visuales. La música de programa tiende a ser más visual, mientras que la écfrasis musical integra elementos narrativos y descriptivos.

1.3 Categorías según Siglind Bruhn

En el estudio de la écfrasis musical, la obra de Siglind Bruhn se ha destacado por su labor en adaptar y reformular categorías preexistentes con la finalidad de crear una categorización de los elementos visuales y artísticos en la música. Su enfoque permite abordar de manera más precisa la interacción entre música y texto u obra artística, proporcionando un marco que facilita la comprensión de cómo los elementos visuales pueden ser integrados y representados musicalmente. Así, su trabajo contribuye a desglosar y clasificar las diversas formas en que la música puede reflejar o describir otras disciplinas artísticas. Si bien Bruhn es una figura central en este campo, es importante señalar que no introduce categorías propias de manera exclusiva. En cambio, su enfoque se basa en la reelaboración de las teorías propuestas por otros estudiosos, como Hans Lund y Gisbert Kranz. Bruhn toma estas categorías, las amplía y ajusta según el contexto de sus análisis musicales y literarios, lo que ha generado una estructura interpretativa única pero derivada de fundamentos previos. Esta aclaración es crucial para evitar confusiones respecto a los aportes de cada autor.

Siglind Bruhn desarrolla su modelo teórico apoyándose en las categorías de Hans Lund y Gisbert Kranz. De las propuestas de Lund en su texto "The Picture in the Poem: A Theoretical Discussion", toma en cuenta tres categorías: la combinación, que se subdivide en colaboración y ambientación; la integración, que no tiene subcategorías; y la transformación, que también carece de subdivisiones. Esto amplía el enfoque para un análisis más profundo de la écfrasis musical.

La musicóloga contribuye a la adaptación y ampliación de las categorías propuestas por Hans Lund al ámbito de la música. Aunque Lund centró su análisis en la relación entre texto e imagen, Bruhn lleva estos conceptos al terreno de la écfrasis musical, considerando cómo un texto poético o una obra de arte pictórica pueden transformarse en música.

Hans Lund, in his chapter "The Picture in the Poem: A Theoretical Discussion," offers a very useful scheme of defining what stance the author of the secondary representation (in his case,

a poet; in my case, a composer) may be adopting towards the work of art that constitutes the primary representation of the scene or story (in his case, a painting; in mine, a painting, poem, or drama). Lund establishes three main categories for the relation of text to picture: combination, integration, and transformation; only the latter qualifies as ekphrasis. (Bruhn, 41)¹⁰

Por otra parte, Bruhn también incorpora el modelo de Gisbert Kranz tomado de la antología *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*, en donde se explora la reacción del poeta ante la obra visual: “clasifica los cuadros sobre poemas y otras obras de arte visuales “siguiendo una serie de líneas” (Bruhn, 92). Es decir, Kranz ofrece una discusión teórica detallada sobre la poesía ecfrástica:

To give a brief overview: Kranz offers a classification of ekphrastic poems along the lines of (1) what they achieve with regard to the visual depiction (transposition, supplementation, association, reinterpretation, provocation, play, or concretization); (2) what their intention is with regard to the work and its artist (to describe, praise, critique pejoratively, moralize about; to use as a didactic, political, or socio-critical tool; to express delight, etc.); (3) what speech attitude the poet adopts (allocutive, monological, dialogical, apostrophizing, or epic; genetic, meditative, or cyclical); (4) what stage of reality pertains to the picture represented in the poem (real and extant, fictitious, or cumulative); (5) for what occasion the poem was composed (including considerations regarding the situation of the author, of the pictorial work, and of the artist). Kranz concludes this discussion, on a somewhat different level but still classifying and categorizing, by listing various modes of reception ekphrastic poems may encounter: sampling in an anthology as “instances of a genre,” review in prose, translation, imitation, third-level poetic transposition: “Gedichte auf Bildgedichte” (poems on ekphrastic poems), parodies, and “Vertonungen” (musical settings of ekphrastic poems) (93).¹¹

¹⁰ Hans Lund, en su capítulo “La imagen en el poema: A Theoretical Discussion”, ofrece un esquema muy útil para definir qué postura puede adoptar el autor de la representación secundaria (en su caso, un poeta; en el mío, un compositor) ante la obra de arte que constituye la representación primaria de la escena o historia (en su caso, un cuadro; en el mío, una pintura, un poema o un drama). Lund establece tres categorías principales para la relación del texto con la imagen: combinación, integración y transformación. Traducción mía.

¹¹ Kranz ofrece una clasificación de los poemas ekfrásticos en función de (1) lo que consiguen con respecto a la representación visual (transposición, suplementación, asociación, interpretación, provocación, juego o concretización); (2) cuál es su intención con respecto a la obra y a su artista (describir, elogiar, criticar peyorativamente, moralizar sobre; utilizar como herramienta didáctica, política o sociocrítica; expresar deleite, etc.); (3) qué actitud discursiva adopta el poeta (alocutiva, monológica, dialógica, apostrofadora o épica; genética, meditativa o cíclica); (4) qué estadio de la realidad corresponde a la imagen representada en el poema (real y existente, ficticia o acumulativa); (5) para qué ocasión se compuso el poema (incluyendo consideraciones relativas a la situación del autor, de la obra pictórica y del artista) Kranz concluye este análisis, a un nivel algo diferente pero sin dejar de clasificar y categorizar, enumerando diversos modos de recepción que pueden encontrar los poemas ekfrásticos: muestreo en una antología como “instancias de un género”, reseña en prosa,

Es importante mencionar que algunas categorías pueden ser más útiles que otras para analizar cualquier obra y de igual manera se pueden combinar para lograr un análisis completo. Bruhn busca la forma de analizar cómo un texto poético (en esta investigación es la adaptación de la novela llevada a la ópera) o pictórico se relaciona y transmuta en una composición musical. Es importante señalar que los principales análisis desarrollados por Bruhn se centran en el estudio de obras poéticas, sin embargo, su teoría también puede aplicarse a otros géneros literarios, como el cuento o la novela. Esto permite explorar cómo diferentes tipos de obras literarias, más allá de la poesía, pueden conectarse y transformarse en nuevas formas cuando se integran con la música. Tal como se ejemplifica en la tesis de Nadezhda Borislovovna, titulada *Écfrasis musical en la obra de Nikita Koshkin, Francisco Villegas y Sergio Ocampo*, específicamente en el apartado "Usher-Vals" de Nikita Koshki, el cual se basa en el cuento de Edgar Allan Poe, "La caída de la Casa de Usher". Asimismo, esta investigación se centra en la novela *Aura* de Carlos Fuentes.

1.4 Categorías basadas en la propuesta de Hans Lund

Regresando al punto central de este apartado, Siglind Bruhn destaca la necesidad de crear categorías que deben ser apropiadas para llevar a cabo un análisis sistemático y a su vez determinar qué elementos deben ser excluidos. Para Bruhn es relevante aplicar la metodología establecida en el ámbito de la écfrasis literaria, señalando su importancia en el contexto de la écfrasis musical.

En el libro de la autora, titulado *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, se incluye el apartado 'Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis', donde Bruhn elabora un modelo que combina las categorías propuestas por Hans Lund. La investigadora menciona que Hans Lund, en su capítulo "The Picture in the Poem: A Theoretical Discussion," proporciona un marco conceptual que resulta muy útil para entender las diferentes formas en que un autor, ya sea un poeta o un compositor, se relaciona con una obra de arte que sirve como representación principal de una escena o una narrativa. En el caso de Lund, esta representación principal es un cuadro, pero en el contexto de Bruhn es una pintura, un poema o un drama.

traducción, imitación, transposición poética de tercer nivel: "Gedichte auf Bildgedichte" (poemas sobre poemas efrásticos), parodias y "Vertonungen" (composiciones musicales de poemas efrásticos). Traducción mía.

Como se indicó previamente, Hans Lund sugiere tres categorías, de las cuales una se divide en subcategorías. La primera es la combinación, que incluye las subcategorías de colaboración y ambientación. La segunda es la integración, y la tercera es la transformación; ambas sin subdivisiones. Bruhn define cada una de estas categorías propuestas por Lund y luego las adapta para su aplicación en un análisis.

1.4.1 Combinación

La "combinación" se refiere a la coexistencia o cooperación entre palabras (textos escritos) e imágenes (ilustraciones, arte visual). Esta combinación es un fenómeno donde los medios de comunicación (texto y arte) se complementan y se influyen mutuamente. El autor menciona a figuras que han sido capaces de combinar y dominar tanto el medio literario como el pictórico, como William Blake, Dante Gabriel Rossetti y Günter Grass. Estos autores son conocidos por su habilidad para utilizar tanto las palabras como las imágenes para expresar sus ideas y crear obras artísticas. También sugiere que, si bien la combinación de palabras e imágenes es importante en la comunicación biomédica y en la creación artística, las ilustraciones que se realizan posteriormente para coincidir con los textos literarios pueden plantear desafíos no tanto para los estudiosos de la literatura, sino para los historiadores del arte. Esto se debe a que estas ilustraciones deben interpretar y representar adecuadamente el contenido textual, lo que puede requerir un conocimiento y comprensión profundos tanto de la literatura como del arte (Lund, qtd. en Bruhn, 8).

Es importante recalcar que la investigación de Siglind Bruhn se fundamenta en el trabajo de Hans Lund, especialmente en su obra *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures* (1992).

Bruhn logra apropiarse de las ideas de Lund para que sean válidas en el contexto de la música, proponiendo dos subcategorías a partir de la categoría "combinación" que él establece. Las relaciona con otras formas de arte, como la pintura y la poesía. Estas dos subcategorías son "colaboración" y "ambientación".

Aquí se desglosa el significado de estos conceptos:

1.4.1.1 Colaboración

Esta subcategoría se refiere a las colaboraciones donde la música desempeña un papel fundamental. Estas colaboraciones difieren de la simple transformación de una pintura o un poema en música. En lugar de una transformación directa, en estas colaboraciones, diferentes

formas de arte (como la música y la pintura) se unen para crear una única obra en la que todas las partes son igualmente importantes. Estas colaboraciones pueden involucrar la creación de una Gestalt [2] y un mensaje artístico unificados, en los que las partes constituyentes se complementan mutuamente. Esto difiere de la mera adaptación de una forma artística en otra (Bruhn,42).

1.4.1.2 Ambientación

Se refiere a la adaptación de un texto literario o poético a otro medio artístico, como la música vocal, la ópera o el ballet. Bruhn señala que, aunque estas adaptaciones pueden ser interesantes por derecho propio, representan una forma híbrida de expresión artística en comparación con el fenómeno que está estudiando.

Con esto no quiere decir que la ópera no se pueda analizar desde la perspectiva de esta categoría. Se puede lograr, por ejemplo, desde los casos específicos en los que la música en la ópera esté relacionada con la representación de imágenes visuales o cuando la música describe o interpreta aspectos visuales o de cronometría. En la ópera, la música puede estar estrechamente relacionada con la narrativa visual, la escenografía, los gestos de los cantantes, la coreografía y otros elementos visuales. En estos casos, se puede aplicar la écfrasis musical para analizar cómo la música interactúa con la representación visual en la ópera y cómo contribuye a la expresión artística en conjunto.

1.4.2 Integración

Esta es la segunda categoría propuesta por Lund. Se centra en la relación entre elementos visuales y verbales en obras literarias. En este contexto, los elementos pictóricos se refieren a componentes visuales en un poema. A diferencia de las combinaciones, donde estos elementos pueden ser independientes, en la integración, los elementos visuales y verbales están tan entrelazados que eliminar un elemento visual destruiría la estructura verbal. Esto crea una unidad global en la obra que no se puede reducir a la suma de sus partes constituyentes. Ejemplos de esta integración se encuentran en estrofas con formas específicas en la poesía barroca, los *Calligrammes* de Apollinaire y la poesía concreta [3] (Borislovovna, 22).

The second sector of my field of research I call integration. Here a pictorial element is a part of the visual shape of a literary work. Whereas pictorial elements in a combination have relatively independent functions, a pictorial element in an integration cannot be removed

without destroying the verbal structure. Integration means that verbal and visual elements constitute an overall unity which is not reducible to the sum of the constituting elements. In this sector we find stanzas in the shape of a goblet or hour-glass and the like in the pattern poems of baroque poetry, as well as Apollinaire's Calligrammes and the concrete poetry of Modernism (Lund, 7-8)¹²

Lund describe la integración como un proceso en el que un elemento pictórico se convierte en una parte esencial de la forma visual de una obra literaria. En esta interacción, los elementos visuales y verbales no funcionan de forma independiente, sino que forman una unidad global, donde la eliminación de cualquier elemento afectaría la estructura verbal y visual de la obra

Bruhn extiende el concepto de integración al ámbito de la música, en particular a las composiciones escritas en notación gráfica. En estas obras, la notación no sólo sugiere ideas de interpretación musical, sino que también tiene un valor estético y visual propio. La investigadora destaca que la notación gráfica es un sistema donde el compositor utiliza símbolos y dibujos imaginativos en lugar de palabras para guiar la interpretación de la música. Esta notación gráfica se desarrolló a partir de las antiguas indicaciones verbales en las partituras. En lugar de depender sólo de palabras escritas, se comenzó a utilizar símbolos que estimulan la creatividad del intérprete. Básicamente, en lugar de decirle al músico exactamente qué hacer con palabras, el compositor utiliza elementos gráficos para expresar ideas musicales y permitir una mayor interpretación creativa por parte del músico. Esto puede dar lugar a interpretaciones más libres y artísticas de la música.

A continuación, se presentan ejemplos que la misma Bruhn menciona (75-78):

Ejemplo	Descripción
1. "Ursonate" de Kurt Schwitters y obras de Hugo Ball	Piezas musicales que incorporan elementos verbales y musicales de manera que recuerdan la estructura visual de un poema, creando "poemas en forma de patrones sonoros musicales".

¹² El segundo sector de mi campo de investigación lo denomino integración. En este caso, un elemento pictórico es una parte de la forma visual de una obra literaria. Mientras que los elementos pictóricos de una combinación tienen funciones relativamente independientes, un elemento pictórico de una integración no puede eliminarse sin destruir la estructura verbal. Integración significa que los elementos verbales y visuales constituyen una unidad global que no es reducible a la suma de los elementos constitutivos. En este sector encontramos estrofas en forma de copa o de reloj de arena y similares en los poemas pattern de la poesía barroca, así como en los Calligrammes de Apollinaire y en la poesía concreta del Modernismo. Traducción mía.

2. Partituras con formas sugerentes	Partituras cuyos contornos visuales sugieren objetos representados, lo que indica una integración de elementos visuales en la música.
3. Representaciones visuales que funcionan como partituras	Compositores que declaran que las representaciones visuales pueden funcionar como partituras, lo que significa que elementos visuales se convierten en parte integral de la experiencia musical.
4. Portada de una partitura de Haas	En esta portada, las notas musicales están dispuestas de manera que se asemejan a letras hebreas, y esta integración de elementos visuales y verbales se utiliza para transmitir un mensaje específico relacionado con el campo de concentración de Terezin.
5. Ilustraciones en manuscritos musicales	Se mencionan ilustraciones en manuscritos musicales que se mezclan con la música, como el "Chansonnier Cordiforme", una canción trovadoresca escrita en un corazón iluminado.
6. Partituras de los siglos XV y XVI	En esta época, surgieron partituras que se denominaron "Augenmusik" (música visual), en las cuales se utilizaba la notación musical de manera simbólica o con significado visual.

Es importante mencionar que la ópera funciona como integración puesto que es un tipo de música teatral en la que se canta una historia, combina dos elementos importantes: las palabras (el libreto o texto) y la música. Estos dos elementos se combinan de tal manera que, cuando los separan, parecen no funcionar tan bien por sí mismos. Sin embargo, Bruhn nos dice que, en comparación con algunas otras formas de arte, como la poesía, los elementos de la ópera pueden ser más independientes.

Por ejemplo, en el caso de la ópera, el libreto (las palabras) puede funcionar como una obra dramática por sí solo, antes y después de que un compositor lo use en una ópera. Del mismo modo, la música de una ópera, o al menos parte de ella, a veces puede funcionar como una obra de arte válida por sí sola. Sin embargo, estas son excepciones más que la regla, y por lo general, la "música sola" o el "drama solo" son diferentes de los componentes correspondientes que forman parte de la ópera. Por ejemplo, la ópera de Hindemith *Mathis*

*der Maler*¹³ y *Die Harmonie der Welt*,¹⁴ las cuales nos llevan a la siguiente categoría.

1.4.3 Transformación

Para Lund, la transformación es la tercera categoría en su esquema teórico, donde no existe una combinación o integración directa de elementos pictóricos en el texto verbal. En esta categoría, el enfoque del texto está en componentes o conjuntos de elementos gráficos que no son directamente perceptibles por el lector. La información sobre estas imágenes sólo se transmite a través del lenguaje verbal. El autor utiliza palabras para describir o transformar elementos visuales que no están presentes ante los ojos del lector, lo que crea una relación entre lo visual y lo verbal a través de la descripción textual. Es decir, en la categoría de "transformación" descrita por Lund, los elementos pictóricos no se combinan ni se integran físicamente en el texto. En cambio, el texto verbal hace referencia a imágenes que no son visibles para el lector, y la comprensión de estas imágenes proviene únicamente a través de la descripción lingüística. Explica Lund: In the third category—which I call transformation—no pictorial element, however, is combined with or integrated into the verbal text. The text refers to an element or a combination of elements in pictures not present before the reader's eyes. The information to the reader about the picture is given exclusively by the verbal language (Lund, 9).¹⁵

Brunh, por su parte, en *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* aplica la idea de la transformación a la música, donde se puede transformar un

¹³ "Mathis der Maler" es una ópera compuesta por Paul Hindemith, un famoso compositor del siglo XX. La ópera se basa en la vida y obra del pintor renacentista Matthias Grünewald, también conocido como Mathis Nithart o Mathis Gothardt. La ópera se desarrolla en el siglo XVI, durante la época de la Reforma Protestante en Europa. Explora temas como la lucha entre la creación artística y las convicciones religiosas, la influencia de la religión en el arte y la relación entre el artista y la sociedad. "Mathis der Maler" es conocida por su música compleja y rica, que refleja la profundidad de los temas tratados en la obra (Brunh, 79). Traducción mía.

¹⁴ "Die Harmonie der Welt" es una ópera compuesta por Paul Hindemith. La ópera se basa en la vida y obra de Johannes Kepler, un astrónomo y matemático alemán del siglo XVII. Kepler es conocido por sus contribuciones a la astronomía y sus leyes sobre el movimiento de los planetas, lo que le convierte en una figura clave en la historia de la ciencia. La obra de Hindemith utiliza la música para reflejar la estructura y las leyes matemáticas que Kepler descubrió en el movimiento planetario. La ópera combina elementos históricos, científicos y filosóficos, y busca capturar la esencia de la búsqueda de la armonía en el mundo natural y en el universo. (Brunh, 79). Traducción mía.

¹⁵ En la tercera categoría, que denomino transformación, ningún elemento pictórico se combina con el texto verbal ni se integra en él. El texto se refiere a un elemento o a una combinación de elementos de las imágenes que no están presentes ante los ojos del lector. La información al lector sobre la imagen viene dada exclusivamente por el lenguaje verbal. Traducción mía.

poema o una pintura en música. En la música, las transformaciones también pueden implicar representaciones teatrales de obras de arte visuales, lo que Bruhn llama "enactments". (Bruhn, 80), Estos pueden involucrar varios niveles de representación y significado, como lo demuestra la ópera "Mathis der Maler" de Hindemith, donde la música, la narrativa y la representación visual se entrelazan para reflejar y ampliar la écfrasis de un panel de un retablo.

A continuación, se expone el ejemplo de la ópera "Mathis der Maler" de Hindemith y que son citados por la propia Bruhn. La ópera "Mathis der Maler" toma como base tres pinturas que se describen en la ópera en tres escenas en el acto VI. El ejemplo es el siguiente:

1. En la primera escena, Mathis intenta calmar a Regina narrándole lo que ve en un cuadro que representa a tres ángeles. La descripción verbal de Mathis guía a Regina a uno de los paneles del Retablo de Isenheim, pintado por el histórico "Maestro Mathis". La narración se centra en el aspecto espiritual de la representación y la música de Hindemith ambienta la escena.
2. La siguiente escena se basa en uno de los paneles posteriores del retablo, "La tentación de San Antonio". En esta escena, Mathis se encuentra con tentadores humanos y atormentadores monstruosos. Los acontecimientos en escena funcionan a varios niveles, incluyendo el contexto operístico más amplio, la representación de las tentaciones de San Antonio y la difícil situación de Mathis. Además, el ataque físico de los monstruos es una reproducción de la representación de Grünewald en el panel del altar. Todas las imágenes evocadas reflejan un significado espiritual profundo y las luchas internas de Mathis.
3. La tercera escena, titulada "La visita de San Antonio a la ermita de San Pablo", se centra en la recreación visual, incluyendo la escenografía, el vestuario y la posición de los actores. En esta escena, el anciano ermitaño Pablo actúa como consejero espiritual de Antonio (Mathis). Aunque sus advertencias verbales se relacionan con la realidad del artista en la época de la sublevación luterana y la guerra de los campesinos, el marco escénico enlaza la conversación con el conflicto de conciencia más amplio y el tema de la ópera, a través de la écfrasis de los paneles del altar.

En resumen, estas tres escenas utilizan la música y la representación teatral para conectar elementos visuales de las pinturas de Grünewald con el contexto operístico (Bruhn, 45).

A su vez, Brun menciona un término que logra relacionarlo con la transformación: la representación. Aunque la representación no es una categoría en sí misma, su comprensión es fundamental para entender cómo se manifiesta la transformación en el contexto de la ópera y otras formas artísticas. La representación se refiere a la manera en que un elemento visual o artístico se muestra en una obra, permitiendo al público reconocer y conectar con referencias culturales específicas. En este sentido, la transformación implica que una obra puede reinterpretar o hacer alusión a elementos visuales, generando una conexión profunda entre el texto o la música y la imagen que se evoca, ya sea de forma directa o indirecta.

Brunh, menciona que la transformación ecfrástica puede ir más allá de la relación directa entre el compositor y la obra original (sea esta poesía, pintura u otra forma de arte) y puede involucrar a otros artistas creativos que trabajan en diferentes medios. La idea principal es que la inspiración inicial de un compositor al crear una obra musical basada en una obra de arte visual o poética puede, a su vez, inspirar a otro artista a realizar su propia transformación de la obra musical en un medio diferente (Bruhn, 83).

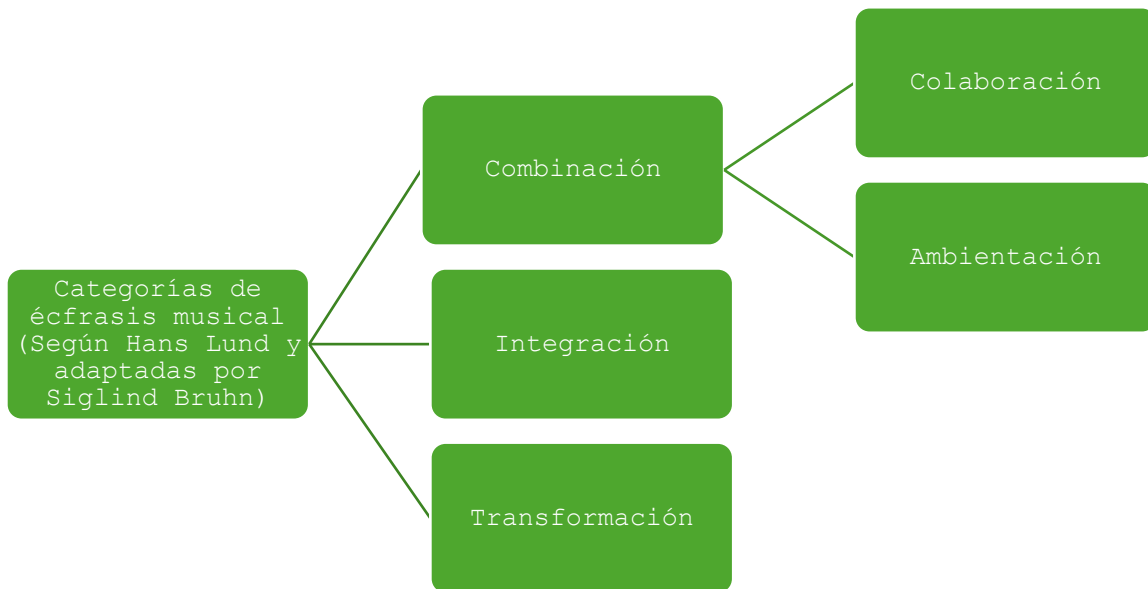
Algunos ejemplos específicos de transformaciones musicales son el resultado de inspiración en obras ecfrásticas preexistentes:

1. **Tableaux Vivants:** el poema sinfónico (o "tablao musical") compuesto por Alexander Borodín en 1880. "Usrednei Azii" fue escrito como un "acompañamiento" para la representación de Tableaux vivants (cuadros vivientes). Aunque podrían ser interesantes, estas composiciones a menudo se consideran más como aperturas o música incidental que como obras de transformación musical completa de una obra de arte.
2. **Composiciones basadas en poemas ecfrásticos:** son composiciones musicales que se basan en poemas que a su vez son transformaciones de obras pictóricas. Un ejemplo es el trabajo de Francis Poulenc sobre "Le bestiaire" de Guillaume Apollinaire, cuyos poemas se basan en xilografías de Raoul Dufy. En estos casos, la música a menudo funciona como una mera ambientación de los poemas ecfrásticos.
3. **Composiciones de Poulenc sobre poemas de Paul Éluard:**
La obra "Travail du peintre" de Francis Poulenc es un ciclo de canciones compuestas sobre poemas de Paul Éluard. En este trabajo, Poulenc musicaliza los poemas de Éluard que describe y rinden homenaje a varios pintores famosos. Cada

canción está dedicada a un pintor diferente, explorando la conexión entre la música, la poesía y las artes visuales. Este ciclo es conocido por su rica expresividad y la forma en que Poulenc logra capturar la esencia de cada pintor a través de su música. Estas composiciones también caen en la categoría de ambientación más que en una transformación musical completa (Bruhn,83).

A pesar de que existen casos en los que un compositor crea música inspirada en obras previamente interpretadas a través de la écfrasis no todos estos casos resultan en transformaciones completas y originales, y algunos se limitan a ser acompañamientos o ambientaciones de las obras preexistentes.

A modo de resumen a continuación, se puede observar de manera esquemática una estructura que se compone de tres categorías y dos subcategorías, las cuales ya se han mencionado anteriormente:



1.5 Categorías basadas en la propuesta de Gisbert Kranz

Bruhn destaca las variantes de representación ecfrástica, basándose en los estudios de Gisbert Kranz. Cabe mencionar que las categorías que se expondrán a continuación están tomadas de la antología *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*, de Gisbert Kranz y aparecen en el texto de Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to*

Poetry and Painting. Kranz desarrolla una cuadrícula de clasificación exhaustiva y compleja para categorizar los "cuadros sobre poemas y otras obras de arte visuales"(Bruhn, 92). Se enfoca en un eje multidimensional, dividido en cinco partes: transposición, suplementación, asociación, interpretación y juego. La musicóloga explica las actitudes del poeta ante una obra de arte visual y cómo estas ideas se pueden aplicar al análisis de obras musicales inspiradas en el arte visual. Estas variantes se utilizan para mostrar cómo ocurre el proceso ecfrástico en obras musicales que se basan en textos literarios.

Las categorías son las siguientes:

1.5.1 Transposición

Para Kranz el concepto de "transposición" en el arte implica tomar una obra de arte original y tratar de recrearla en otro medio o forma de expresión artística. Kranz está interesado en recrear tanto el impacto visual como el mensaje alegórico de las obras originales. Por ejemplo, en su poema "Der Blindensturz", inspirado en la parábola bíblica y el cuadro de Brueghel, él intenta capturar no sólo el tema del cuadro, sino también su simbolismo y estructura. Es decir, Kranz ve la transposición como una unión conmovedora de forma y contenido, donde la interpretación de la fuente y la inspiración original se fusionan (Bruhn, 99).

Esta recreación se hace para que las personas puedan experimentar y comprender lo que se expresa en la obra de arte original, pero a través de un enfoque diferente. Lo interesante es que esta recreación puede variar en su finalidad y enfoque. Puede ser muy directo, lo que significa que se mantiene muy cerca de la obra de arte original y no introduce muchos cambios. Por otro lado, también puede ser muy tenue, lo que significa que se toman elementos de la obra de arte original, pero se les da un enfoque más personal o interpretativo.

Bruhn aborda la transposición con un enfoque en la transformación estructural y temática de la obra original. La musicóloga se centra en cómo se pueden crear capas de significado y cómo se pueden transponer elementos como la estructura y el tema de un medio a otro. En pocas palabras, la transposición es como traducir una obra de arte en otro medio, ya sea música, poesía o cualquier otra forma artística. Puede ser una recreación cercana al original o una interpretación personal, dependiendo de cómo el artista decida abordar el proceso: "La transposición, por tanto, pretende recrear por otros medios lo que se expresa en la obra de arte primaria. Esta recreación puede producirse en cualquier punto de la escala,

desde lo más directo a lo más sutil” (Bruhn, 59).

Un ejemplo que menciona Bruhn es el de Walter Steffens, en su obra "La Femme-Fleur", obra de música clásica contemporánea, específicamente dentro del género de la música de cámara. Realiza una notable transposición musical de la pintura homónima de Pablo Picasso. Steffens captura hábilmente la esencia de las estructuras pictóricas de Picasso, traduciéndolas al lenguaje musical. En esta composición, se refleja el proceso de abstracción característico de Picasso, en el que un desnudo femenino se transforma progresivamente en un girasol con rostro de mujer. A través de esta obra, Steffens no solo rinde homenaje a la técnica de Picasso, sino que también lleva la transformación visual a una dimensión auditiva, permitiendo que la pintura sea experimentada a través de la música (Bruhn, 64).

Otro ejemplo es el "Concierto para Orquesta" de Elliott Carter. Es una obra musical inspirada en el poema "Vents" de Saint-John Perse. En esta composición, Carter logra una transformación creativa, donde adapta no solo la temática sino también la estructura del poema de Perse en una forma musical. La pieza es un ejemplo de cómo la música puede capturar y reinterpretar la esencia de una obra literaria, traduciendo las palabras, ritmos y emociones del poema en un lenguaje sonoro que refleja su espíritu y profundidad (Bruhn, 61).

1.5.2 Suplementación

Para Kranz la suplementación es una manera de interpretar y expandir los temas y las ideas presentes en una obra de arte original. Por ejemplo, al escribir un poema sobre una pintura, podría explorar los pensamientos y sentimientos de los personajes o el contexto histórico y cultural de la obra.

Por otra parte, Bruhn entiende la suplementación como el acto en el que la música aporta aquello que el poema no puede sugerir por sí solo. De este modo, el compositor complementa un poema o texto literario incorporando elementos exclusivos del lenguaje musical. Estas son dimensiones propias de la música, imposibles de expresar verbalmente, que se integran mediante un proceso particular en una obra de arte visual. Aquellas dimensiones no espaciales que no se pueden expresar visualmente, como el sonido, el olor, el sabor y el tacto.

The term supplementation is used loosely. It does not seem to suggest, either that one phenomenon is incomplete in itself, or that there is anything that might make it whole, or raise it to a higher unity. When a poet supplements a work of visual art, he or she adds some

of the innumerable non-spatial dimensions that cannot so easily be expressed visually. Supplementations range from sensory experiences (with descriptions of sound, smell, taste, and touch that the image may suggest but not make explicit) all the way to the poet's reading complete gestures into arrested postures, a possible "before" and "after" into the captured moment, feelings and thoughts into depicted characters, etc¹⁶ (Brunh, 104).

A través de la suplementación, un poeta o un músico puede explorar lo implícito en una obra de arte, como los pensamientos no expresados de un personaje en una escultura o la atmósfera y el ambiente de una pintura. Bruhn ve la suplementación como una forma de crear una experiencia sensorial más completa y rica, agregando dimensiones que la obra original podría sugerir, pero no explicitar.

Un ejemplo que menciona Bruhn es "La Isla de los Muertos", una obra musical en forma de poema sinfónico creada por el compositor ruso Sergei Rajmáninov en 1908. Esta composición se inspiró en una reproducción en blanco y negro que Rajmáninov vio en París en 1907 del famoso cuadro del mismo nombre de Arnold Böcklin. Utiliza la melodía "dies irae" y ritmos que evocan el sonido de los remos, profundizando la impresión del cuadro y completando el paisaje sonoro del funeral veneciano (Bruhn, 69). Estos elementos musicales muestran cómo la representación se enriquece al añadir dimensiones sensoriales, temporales y emocionales que no están presentes en la pintura original.

1.5.3 Asociación

Según Kranz, la asociación explica cómo un poema puede evocar una obra de arte visual, no necesariamente describiéndola de manera literal, sino capturando las asociaciones mentales y emocionales que la obra despierta en el poeta. Esto puede involucrar la exploración de temas, emociones o memorias que la obra de arte suscita, extendiéndose más allá de su contenido visual inmediato.

Para Bruhn la asociación se centra en cómo la música puede servir como una forma de écfrasis, interpretando o reaccionando a obras de arte visuales. La asociación tiene lugar

¹⁶ El término "complementación" se utiliza de forma imprecisa. No parece sugerir que un fenómeno esté incompleto en sí mismo, ni que haya algo que pueda completarlo o elevarlo a una unidad superior. Cuando un poeta complementa una obra de arte visual, añade algunas de las dimensiones no espaciales innumerables que no pueden expresarse tan fácilmente de forma visual. Los complementos van desde las experiencias sensoriales (con descripciones de sonido, olor, sabor y tacto que la imagen puede sugerir, pero no explicitar) hasta la lectura que hace el poeta de gestos completos en posturas detenidas, un posible "antes" y "después" en el momento capturado, sentimientos y pensamientos en los personajes representados, etc. Traducción mía.

cuando un compositor crea música basada en un poema, puede ser influenciado por imágenes o experiencias personales que no están directamente relacionadas con el poema. Estas conexiones mentales o emocionales pueden ser abstractas y difíciles de analizar, ya que pertenecen al mundo interior del artista. A menudo, la partitura que el compositor crea es la fuente principal para entender sus intenciones o ideas. Sin embargo, si esta partitura no contiene señales claras de las experiencias asociativas del compositor, puede ser difícil interpretar o comprender completamente ese proceso. Por lo tanto, la interpretación de estas asociaciones puede ser subjetiva y desafiante, lo que hace que sea importante considerar la partitura y el testimonio del compositor para comprender mejor su enfoque creativo.

Association in ekphrastic poetry is used in the same (somewhat vague) sense as in other fields. A sensory or mental input—an image, a sound, a phrase, a thought—triggers memories or mental links that, if they proceed in several steps, may lead to intriguing domains that may often be rather remote from the stimulus. The pleasure of successful transformation of this kind is to find that the associated field is just far enough to startle and momentarily puzzle the observer, but derived from the stimulus in ways that allows an informed audience to recreate the path of association and delight in the recognition (Bruhn, 67)¹⁷

Un ejemplo es la composición "Otce nas" (La Oración del Señor) de Leoš Janáček, inspirada en los paneles del mismo nombre del artista Josef Kresz-Mecina. Se observa una reinterpretación subjetiva que refleja las convicciones personales del compositor. A diferencia de Kresz-Mecina, quien retrata a Cristo como una figura protectora que provee a los pobres, Janáček transforma esta imagen en un reclamo activo por el pan de cada día, representando así una perspectiva más política y social. Esta visión se manifiesta en un crescendo musical que culmina con un coro demandando "¡Pan! ¡Pan!", simbolizando el derecho al trabajo y al sustento en lugar de una dependencia de la gracia divina. Esta reinterpretación de Janáček no solo adapta la obra de arte visual en términos musicales, sino que también comunica un mensaje enfocado en la autodeterminación y la justicia social (Bruhn, 72).

¹⁷ La asociación se utiliza en el mismo sentido (un tanto vago) que en otros campos. Un estímulo sensorial o mental -una imagen, un sonido, una frase, un pensamiento- desencadena recuerdos o vínculos mentales que, si avanzan en varios pasos, pueden conducir a dominios intrigantes que a menudo pueden estar bastante alejados del estímulo. El placer de una transformación exitosa de este tipo es descubrir que el campo asociado está lo suficientemente lejos como para sobresaltar y desconcertar momentáneamente al observador, pero derivado del estímulo de manera que permite a un público informado recrear el camino de la asociación y deleitarse con el reconocimiento. Traducción mía.

1.5.4 Interpretación

Según Kranz la interpretación es aquella que se centra en las reacciones emocionales ante una obra pictórica. Esta aproximación se basa en la respuesta moral, ética o emocional del espectador. Kranz ve este tipo de écfrasis como parte de un espectro que va desde una respuesta racional y neutral hasta una emocional y evaluadora.

Por su parte, Siglind Bruhn aborda la écfrasis interpretativa desde dos enfoques principales. En primer lugar, la écfrasis musical, al igual que en la poesía, frecuentemente implica una interpretación inicial que el público comparte, un conocimiento cultural común con el artista y el poeta, lo que permite una comprensión más profunda de la obra. Sin embargo, algunos compositores optan por incluir elementos explícitos para hacer que su música sea más accesible a un público más amplio: “Se supone que el artista, el compositor que transmite la écfrasis y el espectador comparten el mismo bagaje cultural, que incluye el conocimiento de las historias que informan ambas obras de arte” (75). Este conocimiento cultural incluye la comprensión de las historias o elementos que informan tanto la obra de arte original como la interpretación o transformación que se hace de ella.

En segundo lugar, Bruhn define este tipo de écfrasis interpretativa como aquella que se enfoca en el proceso creativo del artista y busca entender por qué ha elegido representar la obra de la manera en que lo hizo. El poeta proporciona una perspectiva crítica y analítica sobre las técnicas artísticas, las decisiones estilísticas y las posibles intenciones del autor.

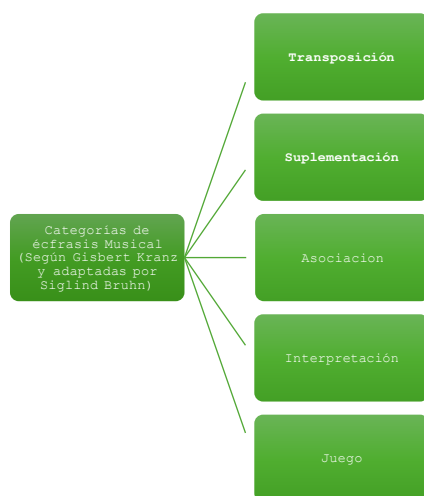
Un ejemplo es una composición del británico John McCabe "The Chagall Windows". En su obra él se inspira en las vidrieras creadas por Marc Chagall para la sinagoga del Centro Médico Hadassah en Jerusalén. Estas vidrieras son famosas por su vibrante colorido y su representación simbólica de las Doce Tribus de Israel, cada una con sus propios signos y emblemas bíblicos. McCabe, al igual que Chagall, utiliza su medio —en este caso, la música— para explorar y expresar las ricas narrativas y simbolismos asociados con estas tribus. La música de McCabe no busca describir visualmente las vidrieras de Chagall, sino capturar y expresar su esencia emocional y espiritual, así como las complejas capas de significado que cada panel contiene.

1.5.5 Juego

Para Kranz, el juego es la creación de poemas ecfrásticos. Estos poemas no sólo describen o responden a obras de arte visuales, sino que también juegan con la forma, la disposición de las palabras y los sonidos onomatopéyicos. Un ejemplo citado es la obra de Ivo Vroom, que rinde homenaje a Mondrian, utilizando tanto la transposición como el juego lúdico en la estructura y el texto de su poema (Bruhn, 124). Esta categoría permite a los poetas explorar de manera creativa y desenfadada su respuesta a una obra de arte visual. Se puede manifestar de diversas maneras, incluso a través de juegos de lenguaje, experimentación gráfica y otros enfoques artísticos no convencionales más allá de una mera traducción de un medio a otro, a menudo utilizando el humor, la ironía, y la exploración formal de los materiales para expandir la experiencia de la obra original.

Para Bruhn el juego en el ámbito de la écfrasis musical parece implicar una interpretación más lúdica y menos seria de un tema visual en música. Por ejemplo, el trabajo del poeta y artista belga Paul de Vree, quien compone una carta-pintura en respuesta a las esculturas cinéticas de Tinguely, conocidas por su naturaleza lúdica y mecánica. Las sílabas del poema imitan visualmente las formas de Tinguely y juegan con el sonido y el nombre del artista, creando un paralelismo entre la forma de la escultura y la forma del poema (Bruhn, 79).

Para concluir, Siglind Bruhn fundamenta su investigación en la obra de Gisbert Kranz, especialmente en su antología *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*, que explora la respuesta del poeta frente a la obra visual. Bruhn retoma los cinco conceptos clave planteados por Kranz quedando de la siguiente manera:



1.6 La mediación verbal y la écfrasis en la música: aclaraciones terminológicas.

El uso de un lenguaje específico y adecuado en la écfrasis musical es fundamental para comunicar de manera clara y precisa cómo la música se relaciona con la obra de arte original. Esto evita confusiones y malentendidos en la interpretación de la obra musical. Es por eso por lo que en el apartado “El reto de la mediación verbal”, Bruhn menciona que la écfrasis musical necesita incorporar otros medios además de la música en sí para lograr una comunicación eficaz sobre la obra de arte que se está transformando, lo que la distingue de la écfrasis literaria. La écfrasis musical requiere la incorporación de otro medio además del propio lenguaje musical para transmitir lo que se está viendo, leyendo y oyendo. Esto significa que la música, al basarse en una obra de arte visual o literaria, depende no solo de su propio lenguaje musical, sino también de elementos visuales o verbales para completar la comunicación y transmitir la esencia de la obra original al espectador u oyente.

La música se convierte en un medio complementario que se une a otros para transmitir una experiencia más completa y rica en la apreciación de la obra original (Bruhn,49). La diferencia radica en que la écfrasis literaria se basa en el lenguaje verbal para describir y relacionarse con la imagen visual, mientras que la écfrasis musical debe combinar los elementos musicales con los visuales o verbales para lograr una representación completa y efectiva de la obra original.

In musical ekphrasis of literary works, both the medium that establishes the connection to the appreciator (the titles of the literary and musical works, telling us what is being represented) and the medium used to analyze (interpreting the “how” of each representation as well as of the relationship between the two) belongs to the verbal, not the musical sphere. Even more obvious is the case in musical ekphrasis of works of visual art. Here the two artistic media involved—the visual and the sonic—need a third, the verbal, as mediator both to establish the “what” and to deliberate about the “how” (Bruhn, 50).¹⁸

¹⁸ En la écfrasis musical de obras literarias, tanto el medio que establece la conexión con el apreciador (los títulos de las obras literarias y musicales, que nos dicen lo que se está representando) como el medio utilizado para analizar (interpretar el “cómo” de cada representación, así como de la relación entre ambas) pertenecen al ámbito verbal, no al musical. Aún más evidente es el caso de la écfrasis musical de obras de arte visual. Aquí los dos medios artísticos implicados -el visual y el sonoro -necesitan un tercero, el verbal, como mediador tanto para establecer el “qué” como para deliberar sobre el “cómo”. Traducción mía.

Por ejemplo, al componer una canción inspirada en una pintura muy conocida se requiere un título que refleje el tema de la canción, sirviendo, así como un indicativo de la conexión de la pieza musical con la obra de arte. Además, cuando la música se hace, se necesita usar palabras para contar cómo se usó la música para representar lo que se ve en el cuadro o en el poema. Las palabras nos ayudan a entender cómo la música se relaciona con la pintura o el poema.

Si bien los títulos brindan pistas sobre el tema de la composición musical, es importante distinguir entre el lenguaje utilizado para describir una obra de arte y el que forma parte de la obra misma. El lenguaje descriptivo se emplea para explicar la obra, mientras que el utilizado dentro de la obra forma parte de su representación artística, como sucede con las letras de una canción o las imágenes en una pintura.

El punto al que llega la investigadora es la importancia del lenguaje o los términos que se deben utilizar para trabajar con la écfrasis musical, puesto que puede llegar a ser contradictorio y confuso. El problema es que algunos términos que se usan en la literatura no funcionan bien en la música, porque ya tienen significados específicos en el ámbito musical (Bruhn, 87).

Por ejemplo, Bruhn menciona que el término "transposición" en música se emplea para referirse al cambio de una melodía de una tonalidad a otra. "Transformación" se usa para describir cómo una melodía se desarrolla y cambia a lo largo de una composición musical y "transcripción" se refiere a adaptar una pieza musical para diferentes instrumentos.

Entonces, se necesita encontrar una palabra que sea específica y adecuada para describir cómo una obra de arte se convierte en algo diferente en otro medio, sin confundirla con los términos ya existentes en la música. Finalmente, Bruhn propone el término "transmedialización" para capturar la esencia de este proceso sin implicar las connotaciones problemáticas de los otros términos. Este término se enfoca en el cambio de medio sin asumir una equivalencia directa o un cambio en el valor o estado de la obra. Con la "transmedialización", se busca reflejar la idea de que una obra puede inspirar otra en un medio diferente, manteniendo su esencia mientras se permite una interpretación creativa y nueva, sin perder o mejorar necesariamente la obra de origen. Bruhn, menciona que, en otros idiomas, como el alemán y el francés, existen términos similares que usan la palabra "medial"

para describir esto. En lugar de inventar una palabra completamente nueva, sugiere usar esta palabra en inglés (51):

Both the German and the French languages know terms linking an adjectival “-media” (derived from the artistic medium, not from media!) in combinations such as “intermedia” and “transmedia”; I am thus not really suggesting that we invent or make up an entirely new word, but that we introduce an anglicized form into our vocabulary (Bruhn, 51)¹⁹

¹⁹ Tanto el alemán como el francés conocen términos que vinculan un adjetivo “-media” (derivado del medio artístico, ¡no de medios de comunicación!) en combinaciones como “intermedia” y “transmedia”; por lo tanto, no estoy realmente sugiriendo que inventemos o creemos una palabra completamente nueva, sino que introducimos una forma anglicanizada en nuestro vocabulario. Traducción mía.

Capítulo 2. La transformación de *Aura*: de novela a ópera

2.1 Antecedentes: la relación entre la música y la literatura

En este segundo capítulo se lleva a cabo una exploración sobre la relación intrínseca que ha existido a lo largo de la historia entre dos medios artísticos fundamentales: la música y la literatura. Estudiar esta relación permite comprender cómo han evolucionado y se han desarrollado a lo largo del tiempo, así como apreciar las diferentes formas en las que han colaborado y enriquecido la experiencia humana.

Esto nos lleva a observar un aspecto clave de esta investigación: la comprensión de la relación entre la ópera y la literatura, que será abordada desde lo general hasta lo específico.

Para facilitar la lectura, este apartado aborda la relación histórica entre la música y la literatura abarcando desde la poesía lírica medieval, como las jarchas, hasta la ópera del Renacimiento y los *Lieder* alemanes del siglo XVII. Esta perspectiva permite profundizar en la historia de la ópera y su llegada a México, para luego enfocarse en la ópera *Aura* de Mario Lavista. Además, se explora la relación del autor con la literatura en general, y específicamente con la novela *Aura* de Carlos Fuentes.

Una de las primeras relaciones entre la música y la literatura se ha dado a través de la poesía. En el siglo XIII, durante la Edad Media, en la Península Ibérica, se experimentó una amplia variedad de influencias culturales que se originaron de los intercambios con los pueblos vecinos. Ello dio origen a una forma de poesía lírica tradicional, la jarcha [4], escrita de manera anónima y que se transmitía de forma oral (Diago,2). Se solían conformar por la última estrofa de una canción o danza, eran breves poemas escritos en mozárabe, un dialecto románico que se hablaba en el sur durante este periodo histórico.

Con el tiempo, las jarchas se convirtieron en una importante fuente de inspiración para otros géneros poéticos de la Edad Media en la Iberia, como las cantigas galaico-portuguesas. En este caso, por medio de las jarchas se muestra cómo la literatura y la música pueden ser un medio para la integración y la convivencia entre culturas. Un factor importante a considerar es que la música no solamente acompaña y realza la jarcha, sino que mediante elementos musicales se permite una mayor difusión y perduración en el tiempo de la letra.

De igual manera ocurre con los cantares de gesta, otra forma de literatura oral, los

cuales narran las hazañas de héroes y caballeros que defienden el honor de su tierra o de su feudo. Sin embargo, como estas obras eran recitadas —e incluían cantos— por los juglares (Diago, 2), muchos cantares nunca fueron transcritos y se perdieron en el olvido. Aun así, estos cantares lograron representar una forma de literatura popular en Europa, similar a la ópera. Es necesario subrayar que la ópera nace en Italia en el siglo XVI, todavía durante el Renacimiento europeo, y con ella surge también una búsqueda más musicalmente “elaborada” para escuchar los escritos por parte de los autores.

Lo que se pretende decir es que la música siempre había estado presente en las narraciones, ya sea en las cortes o en las plazas, pero solía ser considerada simplemente un acompañamiento. No obstante, durante el Renacimiento, los gobernantes y otras figuras importantes interesadas en las artes comenzaron a financiar representaciones musicales más complejas y, en algunos casos, incluso crearon sus propias composiciones (Médicini, 2022).

En el siglo XVII, se observa en la ópera la práctica de las letras de las *arias escritas* y luego musicalizadas por compositores. Las arias [5] se definen como una de las partes esenciales de la ópera. Es el texto lírico que se canta en la ópera, los oratorios y en otros géneros musicales vocales. Las arias también son las piezas musicales que se destacan por tener una estructura melódica y poética compleja, y se interpretan como solos vocales acompañados por una orquesta.

Posteriormente, en el siglo XVIII, otros ejemplos de la relación entre música y poesía fueron las canciones de origen alemán llamadas *lieder* o *lied*. Los *lieder* son un tipo de canción muy popular para voz y piano. La palabra alemana *lied* significa "canción" en español. Los *lieder* suelen ser piezas breves que se basan en un poema, a menudo, de autores destacados del Romanticismo. La música en los *lieder* está estrechamente ligada al texto del poema y busca expresar emociones y significados. Esta conexión profunda entre la poesía y la música fue una de las razones principales por las cuales los *lieder* florecieron durante el Romanticismo ("La canción en el siglo XIX", 2013). A medida que la música clásica evolucionó hacia el siglo XX, los *lieder* continuaron siendo una forma popular de expresión musical, y compositores como Arnold Schoenberg y Benjamin Britten crearon obras innovadoras en este género. Hoy en día, los *lieder* siguen siendo interpretados y disfrutados por muchos amantes de la música clásica en todo el mundo.

Ya desde el siglo XIX, época del Romanticismo, se puede observar una relación

mucho más estrecha entre la literatura y la música basada en un diálogo de creaciones musicales que se inspiraron en clásicos literarios. Algunos ejemplos incluyen las canciones de Schubert, las cuales tienen su origen en poemas de Goethe, las óperas de Verdi basadas en obras de Shakespeare y las baladas y poemas sinfónicos de Liszt inspirados en obras literarias.

En el siglo XX encontramos que ambas artes en conjunto se volvieron populares, puesto que las letras de las canciones y la poesía se convierten en un elemento fundamental de la composición musical. Esta relación entre la música y la literatura se evidenció, por ejemplo, en la aparición de movimientos artísticos que buscaban integrar varias disciplinas; el movimiento Dadá tenía como objetivo la fusión de la música, la literatura y el arte visual. Ball, un escritor y poeta asociado con el Dadá, presentó “Karawane” (1920), el primer poema fonético, el cual consiste en palabras y sonidos que parecen tener un significado pero que, en realidad, carecen de sentido. La obra se interpretó como una crítica a la guerra y la degradación del lenguaje. Otro ejemplo históricamente muy cercano es el poema fonético de cuarenta minutos que en 1922 compuso Schwitters, “Ursonate”.

El Ursonate tiene una estructura similar a la de una sonata o sinfonía clásica. Consta de cuatro movimientos: *Erster Teil* ("Primera Parte"), *Largo*, *Scherzo* y *Presto*. Después de una breve introducción, el primer movimiento se abre con una exposición de sus cuatro temas principales (sujetos), cada uno de los cuales se "desarrolla" posteriormente (en el sentido de desarrollo en la forma de sonata clásica), lo que lleva a una coda. Es de destacar que la exposición del tema regresa como una repetición antes de cada nuevo desarrollo, excepto el último (Blonk, 2009).

Con la llegada de los años sesenta, la relación entre la música y la literatura es influenciada por nuevas perspectivas de creación de arte, es decir, las vanguardias. El arte literario y musical no solo se yuxtaponen y logran crear un híbrido, sino que estos elementos logran mezclarse y visualizarse con otros medios artísticos. Por ejemplo, el movimiento *Fluxus*²⁰ fue un grupo artístico y cultural que surgió a principios de los años sesenta, principalmente en Estados Unidos. Tenía un enfoque interdisciplinario y experimental en el arte. Buscó ir en

²⁰ Como dato: la revista Fluxus nació en parte de la colaboración de Maciunas en la preparación, a finales de 1960 y principios de 1961, de *An Anthology*, de La Monte Young, una colección de música experimental y partituras para performances, artículos y poesía, publicada finalmente por Young y Jackson Mac Low en 1963 (Smith, 2).

contra de la tradición y expresión artística e hizo una fusión de todas las prácticas, mezclando la música, el performance, poesía, danza, el teatro y las artes visuales.

Asimismo, en *An Anthology*, revista que cerró después de su primer número, se encontraban recopilaciones de poemas y partituras experimentales que desafiaban las convenciones literarias y musicales (Friedman, 45).

Si bien, se revisaron brevemente algunas formas de relación de la literatura y la música a lo largo del tiempo, y aunque estas dos artes mantienen su autonomía, llegando al siglo XXI se convierten en una fuente de inspiración para muchos escritores. Durante este siglo muchos artistas musicales utilizan la literatura como fuente de inspiración para sus canciones, algunos músicos escriben canciones que se basan en obras literarias, mientras que otros utilizan fragmentos de poesía o prosa para sus letras. Además, algunos artistas han creado álbumes conceptuales que “narran” y cuentan una historia a través de las canciones, lo cual podría suponer una forma de literatura musical.

Por otro lado, la literatura también ha sido influenciada por la música. Existe el caso de escritores que han utilizado la música como tema principal en sus obras, mientras que otros incorporan elementos musicales en sus narrativas, por ejemplo, cuando describen la música que un personaje está escuchando o cantando. Además, algunos autores han experimentado con la estructura de sus obras para imitar la de una canción o pieza musical.

Asimismo, la tecnología y las redes sociales han permitido una mayor interacción entre los creadores de música y literatura, lo que ha llevado a colaboraciones entre artistas de diferentes campos. No son pocos los músicos han colaborado con escritores para crear álbumes de audiolibros, mientras que otros autores trabajan con músicos con el fin de crear bandas sonoras [6] para sus obras.

2.2 Breve historia de la ópera en México

Para contextualizar esta investigación, se decidió realizar una exploración breve y concisa de la historia de la ópera hasta su llegada a México, abordando los principales acontecimientos y el desarrollo de este género musical. Esto permitirá obtener un mejor entendimiento de la evolución musical y de cómo se establece en el país. Al mismo tiempo, se busca comprender las características, los usos y la evolución en la ópera aplicadas, en particular, en *Aura, ópera en un acto* de Mario Lavista.

La ópera es un género musical que combina música y teatro en una producción

escénica. Nace con forma teatral, surgida en Italia del encuentro de diversas expresiones artísticas del Renacimiento durante el siglo XVI, y aparece en escena cuando el arte dramático está siendo predominantemente influenciado por el barroco (Aixalà, 14).

Posteriormente, tras haber pasado cien años de la ópera, ésta se adaptó a los sucesivos cambios que experimentó el arte europeo. Una de las primeras óperas nace en Florencia, Italia, y es titulada *Dafne la ópera in música*, la cual, según Roger Alier, en *Historia de la ópera*, surge a partir de un círculo de músicos, poetas, cantantes, intelectuales y nobles de mentalidad propia del final del Renacimiento, el grupo *Camerata Fiorentina*. Este grupo, siguiendo el modelo de las antiguas academias griegas, se reunió para debatir sobre diversas formas y temas relacionados con la literatura y el arte. Esta ópera fue puesta en escena por los mismos miembros de la *Camerata fiorentina*, con música de Jacopo Peri y poema de Ottavio Rinuccini.

En el siglo XVII, a pesar de que la ópera era vista como un espectáculo de consumo inmediato y con poca expansión geográfica, comenzó a extenderse y evolucionar. La ópera se convirtió en una forma de arte popular en Italia y se expandió por Europa. Cabe mencionar que uno de los cambios que sufrió fue que se dejó de lado a la ópera barroca que se caracteriza por sus espectáculos elaborados y extravagantes, con cantantes virtuosos que a menudo interpretaban alegorías. Justo en este siglo XVII la ópera en México tuvo un desarrollo en la época colonial y sus primeras manifestaciones surgen a finales de este siglo. En esta época, la ópera se presentaba en la Ciudad de México tanto en los atrios de las iglesias como en los teatros coloniales. Estas presentaciones operísticas fueron claramente influenciadas por las tradiciones españolas e italianas, partiendo desde el punto de que se presentaban obras europeas y no obras originarias de México. Durante la vicepresidencia de Anastasio Bustamante, con Lucas Alamán como ministro de Relaciones Exteriores, se estableció la ópera mexicana como un instrumento de civilización durante el período de 1832 a 1838.

Con el avance del siglo XIX, la ópera se volvió más popular en México. Áurea Amparo Maya Alcántara hace una investigación ardua y profunda sobre la ópera en México en su trabajo titulado "La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX" Menciona que un punto importante es conocer el motivo de incentivar y consumir ópera en México en el siglo XIX que, sobre todo, tuvo como principal finalidad demostrar que México era un país civilizado e independiente. Esto se logró gracias a los

diversos grupos políticos que la utilizaron para mostrar una identidad y valores similares a los países europeos. No había mejor manera de demostrar el deseo de "civilización" que asistir a una función con elegancia, pasear por los pasillos del teatro con distinción como alguien que aprecia el arte musical y, sobre todo, disfrutar de uno de los espectáculos más opulentos de la sociedad occidental, sin importar los disturbios en las calles (12).

Fue hasta aproximadamente a mediados del siglo XIX que los mexicanos comenzaron a componer óperas, el primero fue Cenobio Paniagua, seguido por Melesio Morales.

Sin embargo, en ese momento, establecer un conservatorio en México para formar cantantes y compositores era muy complicado, por lo que se optó por contratar cantantes ya formados de compañías de ópera europeas, como Filippo Galli y Carolina Pellegrini. La ópera mexicana de este siglo siguió en gran medida los cánones de la ópera italiana, con algunas influencias wagnerianas y de la ópera francesa, pero manteniendo esencialmente el modelo de Donizetti, Bellini y Verdi. Se puede observar que algunos compositores, como Melesio Morales, incorporaron elementos de la música popular mexicana en sus obras. También se hicieron acercamientos a temas con raíces en el mundo prehispánico, por ejemplo, en la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro. Según menciona Luis de Pablo Hammecken, en su presentación “Origen de la ópera en México - Cátedra Extraordinaria Arturo Márquez de Composición Musical”, durante la época colonial en México se escuchaban óperas de compositores mexicanos y europeos. El primer gran éxito fue "El Barbero de Sevilla" de Rossini, el cual fue traducido al español y aclamado por el público mexicano. Manuel García, un tenor español cercano a Rossini, interpretó el papel principal en su estreno en México. En ese momento, no existía un canon establecido en la ópera y las obras se traducían a los idiomas locales. García llegó a México con su compañía y montó una serie de óperas, adaptándose a las preferencias del público. Posteriormente, con la llegada de Carolina Pellegrini, una cantante italiana, se montaron las óperas en italiano, lo que causó controversia debido a las tensiones entre México y España en ese momento debido al rechazo de la hispanidad tras la guerra de independencia, y en parte también debido a la injustificada razón de que el pueblo mexicano escuchara las óperas en idioma “gachupín”, si estaban listos para escuchar la ópera que se escucha en Londres, o en cualquier país (Maya, 19:30). Estas fuertes ideas nacionalistas hicieron que prevaleciera el modelo de la ópera en el idioma original y la

ópera en México se comenzó a escuchar principalmente en italiano.

La historia de la ópera en México en el siglo XX se caracteriza por un desarrollo notable en la producción y difusión de este género musical en el país. A lo largo de este período, la ópera se establece como una forma de arte apreciada por el público y se llevan a cabo importantes construcciones de teatros especializados para su representación. Inicialmente, a principios del siglo XX, la ópera en México estaba mayormente dominada por compañías extranjeras que visitaban el país de manera ocasional. No obstante, a medida que avanzaba el siglo, los artistas y músicos mexicanos sobresalieron en el ámbito internacional, y la ópera ganó cada vez más popularidad y reconocimiento (Maya, 11:58).

En la década de 1930, surgieron los primeros intentos por establecer una tradición operística nacional en México. El compositor mexicano Carlos Chávez y el poeta libretista Xavier Villaurrutia colaboraron en la ópera "La hija de Cólquide", estrenada en 1934. Esta obra marcó un hito en la historia de la ópera mexicana al presentar un tema y un estilo musical arraigado en la cultura nacional. Con respecto de la Ópera de Bellas Artes, en 1954 se fundó la Compañía Nacional de Ópera que más tarde se convirtió en la Ópera de Bellas Artes. Este teatro se convirtió en el escenario principal para la ópera en México y ha albergado numerosas producciones tanto nacionales como internacionales. A lo largo del siglo XX se presentaron óperas clásicas, además de obras contemporáneas de compositores mexicanos como Daniel Catán.

Uno de los hitos más significativos en la historia de la ópera nacional fue la inauguración del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México en 1934. Esta majestuosa edificación se convirtió en el escenario principal para la ópera en el país durante la primera mitad del siglo XX. Asimismo, surgieron notables figuras mexicanas en el ámbito de la ópera, por ejemplo, la soprano Ángela Peralta, conocida como "El Ruiseñor Mexicano" (Negrete, 2020), quien se presentó en importantes teatros de Europa y América Latina. Otro artista destacado fue el tenor mexicano Pedro Vargas, quien también obtuvo reconocimiento internacional por su talento y versatilidad interpretativa.

Por otra parte, en la década de 1950, México fue testigo de la llegada de una de las figuras más trascendentales en la historia de la ópera: la soprano y mezzosoprano María Callas, célebre como "La Divina", quien, aunque no era mexicana, dejó una huella imborrable en el ámbito operístico del país.

Callas interpretó numerosos papeles en México y dejó una huella imborrable en el público mexicano, consolidándose como una de las voces más emblemáticas del género. En la segunda mitad del siglo XX, la ópera persistió en México con la incorporación de nuevas compañías, como la Ópera de Bellas Artes y la Compañía Nacional de Ópera, las cuales se dedicaron a promover y difundir este género musical por todo el territorio. Cabe mencionar e incluir compositoras contemporáneas que se atrevieron a incursionar en la composición operística desde finales del siglo XX, como Gabriela Ortiz (1964-), Marcela Rodríguez (1951-), Hilda Paredes (1957-) y Diana Syrce (1984-) (Negrete, 2021).

A partir de la década de 1970, la producción operística contemporánea en México experimentó un notable incremento en la composición y puesta en escena de nuevas óperas. Este crecimiento reflejó un renovado interés por el género, así como un esfuerzo por incorporar temáticas nacionales y contemporáneas que conectaran con la identidad cultural del país. Compositores como Mario Lavista, Federico Ibarra y Leonardo Coral han contribuido al repertorio operístico mexicano con obras que exploran temáticas y estilos musicales diversos. La ópera en México en el siglo XXI ha experimentado un crecimiento significativo y ha alcanzado nuevos niveles de excelencia. El país cuenta con diversas compañías de ópera, teatros y festivales que promueven y presentan producciones de alta calidad. Además del Palacio de Bellas Artes, otras ciudades mexicanas también han fortalecido su escena operística. Destacan el Teatro de la Paz en San Luis Potosí, el Teatro Degollado en Guadalajara, el Teatro Juárez en Guanajuato y el Teatro Macedonio Alcalá en Oaxaca, entre otros. En cuanto a festivales, uno de los más importantes es el Festival Internacional Cervantino, el cual se celebra en Guanajuato cada año y presenta una amplia gama de eventos artísticos, incluidas producciones operísticas de renombre. Otro festival destacado es el Festival Internacional de Ópera de Morelia, que se lleva a cabo en la ciudad del mismo nombre y ofrece una programación diversa de ópera (Moreno, 2022).

Es importante destacar que, en el siglo XXI, la ópera en México ha buscado ampliar su alcance y atraer a nuevos públicos. Se han implementado iniciativas para acercar la ópera a comunidades más diversas, como la transmisión de funciones en pantallas gigantes en plazas públicas, la creación de producciones más contemporáneas y la inclusión de talento mexicano en roles protagónicos. Además, se ha fomentado la formación de nuevos talentos a través de la creación de programas educativos y academias de ópera. Estos espacios han

brindado a los jóvenes cantantes la oportunidad de recibir entrenamiento especializado y desarrollar sus habilidades.

En resumen, la ópera en México en el siglo XXI ha experimentado un florecimiento notable, con una amplia oferta de producciones y la consolidación de espacios dedicados a este género. México se ha posicionado como un referente en el ámbito operístico en América Latina, atrayendo a artistas y audiencias tanto nacionales como internacionales.

2.3 Obras literarias adaptadas a ópera en idioma español

Para introducir el siguiente apartado, se retomó la relación entre la música y la literatura mencionada al inicio de este capítulo, con énfasis en sus diversas formas de interacción. Un aspecto clave es la conexión entre las óperas y las obras literarias, como lo demuestra *Aura*, la ópera de Mario Lavista basada en la novela de Carlos Fuentes. En este apartado, se examinarán óperas adaptadas de obras literarias en español que han sido representadas en su idioma original.

Emmanuel Pool, en el marco del “Primer seminario de Música y Escena Contemporánea en marzo del 2021”, expone y explica en su ponencia magistral titulada “Historia de la ópera mexicana siglo XIX y XX”, que hay un gran patrimonio operístico en México que aún no se ha explorado completamente, pues los músicos mexicanos de este siglo se enfrentan a dificultades para interpretar y dar a conocer muchas obras de sus antecesores. Es en parte por eso que, en el siglo XXI, los temas y estilos comienzan a ser mucho más diversos que hace un siglo, pues existen archivos particulares que muestran grabaciones de óperas y obras musicales; el primer programa es un estreno del año 1941, con algunas obras de ópera compuestas en México a partir de la segunda mitad del siglo pasado. *Los Visitantes* de Carlos Chávez surgió a partir de la idea de crear un ballet para el New York City Ballet, pero se transformó en una ópera. Fue terminada en 1956 y se estrenó en 1957. Es considerada una de las mejores obras de Chávez. *Weiner y Venus* de Gerhard Münch es una ópera de cámara en un acto que retrata el choque cultural del compositor al llegar a Estados Unidos (Pool, 34:27). Aunque no ha sido estrenada hasta la fecha, se conserva el manuscrito de la obra. Y, con relación a *Severino* de Salvador Moreno, su génesis fue larga, comenzando en 1956 con una adaptación del texto “A Morte Vida de Berlín” de Cabral. Se estrenó en 1961 en el Palacio de Bellas Artes de México y posteriormente en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Recibió buenas críticas y fue interpretada junto con otras óperas mexicanas en el

extranjero (38:36).

Estas obras representan diferentes estilos y temáticas, y muestran la diversidad y calidad de la música operística compuesta en México. Cabe mencionar que gracias a la tecnología se fueron grabando en CD y conservando diversas obras, por ejemplo, *Aura* de Mario Lavista.

No obstante, un tema base para esta investigación es la relación de la literatura con la música, en especial con la ópera, obras que parten de temas literarios y no teatrales.

Sobre todo, obras literarias llevadas a la ópera en Latinoamérica y en idioma español, tales como *La mulata de Córdoba* (1948), ópera en un acto con tres escenas y libreto de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo, y con música de José Pablo Moncayo; otro ejemplo es *La hija de Rappaccini* (1991), una ópera en dos actos de Daniel Catán, con libreto de Juan Tovar, sobre la obra de teatro de Octavio Paz y el relato de Nathaniel Hawthorne. Además, está la *Sunamita* (1991), una ópera en dos actos y ocho escenas basada en un cuento de Inés Arredondo con libreto de Carlos Pereda y puesta en metro músico por Marcela Rodríguez; o el caso de la ópera de Julio Estrada, *Ambrosio* (1986, 1990), con música y libreto de José Antonio Guzmán (1946-); *Murmullos del páramo* (2010), basada en la obra de Juan Rulfo *Pedro Páramo* (1955).

De igual forma existen obras literarias de autores latinoamericanos que han sido llevadas a la ópera, pero en idioma inglés, como Plácido Domingo con *Dulce Rosa* (2013), trabajo basado en un cuento de Isabel Allende, *Una venganza*; o la ópera *Aura* (2009), de José María Sánchez Verdú y una importante ópera en náhuatl *Xochicuicatl cuecuechtli* (Canto florido de travesuras) de 2014. En resumen, los antecedentes históricos mencionados en párrafos anteriores ayudan a obtener un mayor conocimiento en cuanto a puntos de vista de diversos autores y la influencia que tuvieron al crear sus obras (novela y ópera) y también para comprenderlas mejor. Por último, los antecedentes mencionados son de utilidad para dar a conocer la importancia de la ópera en idioma español, basada en obras literarias de escritores latinoamericanos.

2.4 Los autores y los medios de expresión

Los autores y los medios de expresión son esenciales para comprender una obra como la ópera *Aura* de Mario Lavista. A través de este enfoque, es posible entender por qué Lavista decidió adaptar la novela de Carlos Fuentes al formato operístico, conservando el idioma

original. Asimismo, se puede explorar la relación de Lavista con la literatura, que influyó en esta decisión. Además, es importante analizar la conexión de Carlos Fuentes con la música, ya que su sensibilidad artística también influyó en la creación de la ópera. De igual manera, este enfoque contribuye al análisis ecfrástico musical del tercer capítulo, donde se justifican, a través de los motivos del autor, varios aspectos clave. Por ello, en este apartado se presenta la siguiente información.

2.4.1 La conexión de Carlos Fuentes con la música

El escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012) se destaca como figura central en la literatura latinoamericana y no sólo como una imagen central de la historia de la literatura, sino también en la política, cultura y periodismo en México. Su obra se caracteriza por un enfoque experimental que incorpora técnicas vanguardistas con un estilo audaz y novedoso, demostrando su habilidad para manejar la prosa literaria y una amplia variedad de registros del lenguaje común. Fuentes también se destacó como ensayista, guionista de cine, adaptador y director de cine; por otra parte, también tenía un gran interés por la música, la cual influenció su obra de diversas maneras. Por ejemplo, en la novela *El instinto de Inez* (2001), la música juega un papel muy importante a lo largo de la obra; en resumen, la novela narra la historia de amor de Gabriel Atlan-Ferrara, un director de orquesta obsesionado con *La Damnation de Faust* de Berlioz, interpretada por una soprano mexicana, Inez Prada (Rodríguez y Chung, 3). La historia gira en torno a la música, sin embargo, parte de la inspiración para escribir esta novela surge en la ópera. En la entrevista titulada “Ese instinto femenino, no incluido en la razón masculina”, realizada por Ignacio Solares a Carlos Fuentes en 2001, el autor resalta la importancia de la ópera en su obra, en particular la de *Berlioz*, y la influencia que esta tuvo en la escritura de *Instinto de Inez*: “También hay cierta sinuosidad rítmica muy propia de las óperas y de las obras sinfónicas de Berlioz que me influyó enormemente. Escribí la novela escuchando todo el tiempo a Berlioz” (Solares, 7). En esta misma entrevista menciona la pasión e influencia que tuvo la ópera en su literatura:

¿Hay una influencia particular de la ópera en tu literatura?

Siempre he sido un gran amante de la ópera. Me sé de memoria cinco o seis óperas de principio a fin. Tuve la gran fortuna de estar en Buenos Aires durante la guerra. En esos años casi todos los grandes cantantes y directores europeos se habían refugiado en algún lugar de América, huyendo de la hecatombe del nazismo. Así que me tocó ver en el teatro Colón óperas y cantantes extraordinarios. De manera que crecí enamorado de la ópera como una

forma casi sacramental de la música, como una gran misa en que la oración se hacía tangible; cada aria era como un oratorio del deseo y de la pasión (8).

El instinto de Inez es una novela emblemática y simbólica en la literatura, puesto que los referentes musicales y operísticos se manifiestan a mayor escala, sugiriendo que se puede llegar a analizar mediante la écfrasis musical en la literatura.

En *La región más transparente* (1958) se hace referencia a una amplia gama de géneros musicales, “la música, como forma de lenguaje, desempeña un papel fundamental en la novela. Muchos de sus epígrafes corresponden a letras de canciones populares, baladas o corridos revolucionarios” (Domínguez, 7).

En sus obras literarias, Fuentes a menudo se refiere a la música como una metáfora de la vida y la sociedad. En la novela anteriormente referida, la música juega un papel importante en la descripción de la ciudad de México como una sinfonía caótica de sonidos y ritmos. En otras obras, por ejemplo, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Aura* (1962), la música se utiliza como un recurso estilístico para enfatizar la atmósfera y el estado de ánimo. Ahora bien, la novela *Aura* (1962), para ser creada, tuvo un proceso creativo inspirado por la ópera: “Aura y Consuelo son la misma persona, como dos motivos musicales que al final se complementan y forman una disonancia sugestiva, que deja abierto el misterio de un acorde suspendido” (Del Toro, 2012).

La música en la obra de Carlos Fuentes no se limita solo a la ópera o a la música clásica, de hecho, lleva la relación con la música a la literatura, y extiende elementos musicales a otros campos artísticos, pues hay que recordar que dentro de su carrera incursionó en el cine por medio de guiones cinematográficos Colaboró con Luis Buñuel en *El ángel exterminador* y escribió el guion de la película *Pedro Páramo* (1967), basada en la novela homónima de Juan Rulfo. Su obra de teatro más famosa, *Orquídeas a la luz de la luna* (1982), fue adaptada al cine por Woody Allen en la película del mismo nombre. Además, en su novela *Terra Nostra* (1975), se pueden encontrar referencias y alusiones a composiciones musicales clásicas y figuras de la música, así como la relevancia de la pintura en sus obras.

En 2008, Carlos Fuentes lleva a otro nivel su fijación con la ópera escribiendo el libreto para *Santa Anna* y compuesto por José María Vitiér, obteniendo diversos tipos de críticas. Sin embargo, es palpable que la importancia de la música para Carlos Fuentes radica

en su capacidad para entenderla como un elemento esencial en la vida y la cultura, así como en su habilidad para incorporarla en sus obras literarias de una manera innovadora y significativa. A través de su obra, la música, especialmente la ópera, se convierte en un lenguaje artístico que amplifica las emociones y los conflictos de los personajes, y en un recurso estilístico que enriquece la narrativa y logra profundas atmósferas en sus obras.

2.4.2 La inspiración musical y operística de la novela *Aura*

Aura, de Carlos Fuentes, es una novela publicada en 1962. Consta de cinco capítulos narrados en segunda persona del singular. En *Aura* se narra la historia de misterio en la que se ve envuelto Felipe Montero, un historiador, quien tras ver en el periódico un anuncio en el cual solicitan a una persona con conocimientos del idioma francés, acude a una casa ubicada en el centro de la Ciudad México. La solicitante es una anciana llamada Consuelo Llorente, quien vive con su sobrina Aura, una hermosa joven de ojos verdes de quien Felipe se enamora. A lo largo de la trama ocurre una serie de sucesos misteriosos que el protagonista va descubriendo, dando a conocer al lector que ambas mujeres son la misma persona. El protagonista queda atrapado en el tiempo y en el amor de Aura. La novela es una obra muy valorada por la crítica y la más leída del autor.

El autor dio a conocer el proceso de inspiración de su obra. De manera más específica, para este estudio se tomaron en cuenta las anécdotas y menciones que Carlos Fuentes hace sobre *Aura* en el *dossier* de una edición conmemorativa de Alfaguara, titulada *La edad del tiempo* (1994). En ésta se agrupan *Aura*, *Cumpleaños* y *Una familia lejana*, obras que tienen afinidad temática, de ambiente o de propuesta narrativa, cualidad que trasciende a la fecha de publicación de cada una. Esta edición contiene apuntes de las novelas y revela un referente musical como uno de los medios de inspiración de Fuentes al escribir *Aura*.

El personaje de Aura está inspirado en una joven que Carlos Fuentes conoció en París. Durante ese encuentro, la misteriosa muchacha despertó en él la inspiración para darle forma al personaje y construir su enigmática esencia.

En el verano de 1961, hace veinte años, cruzó el umbral entre el pequeño salón de un apartamento del boulevard Raspail y entró a la recámara donde yo la esperaba. No solo la esperaba, la recordaba, la había conocido en México cuando era una niña y ahora, en esta tarde caliente de París, la muchacha era ella más su recuerdo (Fuentes, 277).

Al autor, la presencia de la muchacha y la enigmática atmósfera que la rodea, así como la luz, los espejos y los cambios que ha experimentado ella desde su encuentro anterior en México, le sugieren ambientaciones y elementos que se verán en mayor o menor medida representados en la novela.

Otro de los puntos importantes son los temas que conforman la novela: la identidad, el tiempo y la transformación. Esto se reflexiona en un encuentro que Fuentes tuvo con el cineasta Luis Buñuel y su conversación sobre Francisco de Quevedo. Estos encuentros se centran en hablar acerca del poema de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”, “pero el libro fue escrito —siempre lo fue, siempre lo es— por otros Quevedo y una muchacha que era casi polvo enamorado” (Fuentes, 278). Estas reflexiones y discusiones con Buñuel contribuyeron a la concepción de *Aura* como una novela que explorará la necesidad y las complejidades de las relaciones. Además de la inspiración en una persona real, durante el proceso creativo de *Aura* también se manifiesta la importancia de la música y la estrecha relación del autor con la ópera, puesto que varias de las investigaciones encontradas remiten a la inspiración que encontró en la música.

Fuentes relata una cena en la casa de sus amigos Gabriella y Teddy van Zuylen, en la que conoció a la famosa cantante de ópera María Callas seis días antes de su muerte, en septiembre de 1977. Durante la cena, el autor habla con ella y se da cuenta de que la voz que él grababa de su juventud había cambiado, pero su seducción seguía siendo la misma. El autor menciona que se da cuenta de que su encuentro con Callas es el verdadero origen de la novela *Aura* y que ella, en sus palabras es el puerto de partida y destino fatal del icónico personaje homónimo a la novela que presenta.

Pero antes, una tarde, La Traviata murió para siempre. Pero también, antes, me había entregado mi secreto: *Aura* nació en ese instante en el que María Callas identificó en la voz de una sola mujer la juventud y la vejez, la vida y la muerte, inseparables, convocándose las unas a las otras, las cuatro, al cabo, juventud, vejez, vida, muerte, nombres de mujer (Fuentes, 286).

Aura es una obra literaria rica y compleja que se nutre de las experiencias personales y las influencias artísticas del autor. A través de encuentros, reflexiones y referencias musicales, Fuentes crea una historia misteriosa y cautivadora que explora temas universales como la identidad, el tiempo y la magia. Con ello, posteriormente, Fuentes inspiró la ópera de Mario Lavista.

2.4.3 La sonoridad en la novela

En el estado del arte se considera la posible existencia de una écfrasis musical en la novela, ya que existen varios referentes de sonidos, voces y murmullos. Una forma de justificarlo es mediante la investigación de Susana González Aktories con su artículo titulado “Apariciones sonoras entre el texto y la ópera: sinestesia y transfiguración en *Aura* de Carlos Fuentes y Mario Lavista” (2020). En dicha investigación González señala la importancia de los sentidos en la novela, como el tacto, el olfato y la visión, y cómo estos elementos sensoriales se transmiten en la adaptación operística.

La ópera utiliza elementos sonoros y visuales para crear una experiencia sinestésica, fusionando diferentes sentidos y generando una experiencia artística multisensorial. González también explora cómo la novela y la adaptación operística de *Aura* se conectan a través de la sinestesia y la transfiguración, y cómo estas características se transforman en una experiencia multisensorial en la adaptación musical.

Por otra parte, y contextualizando el interés de Fuentes con la música resulta preciso analizar la novela y saber si existe una écfrasis musical, sin embargo, no hallé investigaciones previas al respecto, tan solo comparaciones con la ópera de Mario Lavista. Con esto no quiero decir que no se puedan apreciar elementos sonoros, es posible extraer elementos de representación musical en la novela. A su vez, con lo dicho anteriormente no quiero afirmar que Fuentes tuviera la intención de crear música a través de su obra, pero sí de evocar un ambiente sonoro, tal como menciona Susana González: “Pasajes literarios que integran elementos sonoros específicos como aquel en el que se alude al concierto nocturno de los gatos, que se confunden con chirridos de ratas, o el que refiere al sonido de la campana” (González, 41).

En *Aura* de Carlos Fuentes, se destaca el uso de la repetición y la aliteración como elementos fundamentales de su sonoridad. A lo largo de la obra, Fuentes emplea la repetición de sonidos y palabras para resaltar ideas clave y crear un efecto rítmico. Sin embargo, es el silencio el que adquiere un papel primordial. En el contexto de la novela en su totalidad, el silencio puede ser equipado a una pieza musical esencial, ya que aporta contraste, estructura, respiro, textura, dinámica, suspenso y anticipación. Su utilización adecuada puede influir en la interpretación, el impacto emocional y la apreciación estética de la música, algo que Mario Lavista considera al representarla y darle vida en su ópera. Además, se considera que este

recurso contribuye a la sensación de claustrofobia y tensión que impregna la narrativa de *Aura*; algunos ejemplos donde se menciona el silencio son: “esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque esta tan cerca de ti y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido” (15)²¹ “las orejas de ese objeto que roe con un silencio tenaz y te ofrece sus ojos rojos: sonríes y acaricias al conejo” (15), “sorda, transformada después de tantas horas de silencio” (17) “ni siquiera los ruidos que no se escuchan pero que son reales porque se recuerdan inmediatamente, porque a pesar de todo son más fuertes que el silencio que los acompañó” (17).

Esta característica es similar a la novela *Pedro Páramo* del escritor mexicano Juan Rulfo, la cual no se contiene una presencia prominente de sonidos específicos en su narrativa, pero, sin embargo, utiliza elementos sonoros de manera sutil para crear una atmósfera y transmitir sensaciones al lector. A lo largo de la historia, Rulfo emplea el silencio y los sonidos escasos para enfatizar el sentido de desolación y abandono que prevalece en el pueblo de Comala, donde se desarrolla la trama.

Otro elemento relevante relacionado con la ambientación sonora es la incorporación de sonidos que logran romper de manera destacada con el silencio. Estos sonidos juegan un papel crucial en la construcción de la atmósfera de la novela, por ejemplo: “caminas, sonriendo, hacia ella; te detienes al escuchar los maullidos dolorosos de varios gatos” (20), “te das cuenta de que no la sigues con la vista, sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el crujido de una tafeta” (18), “Aura ya descenderá por la escalera de caracol, tocando la campana pintada de negro, como si se tratara de levantar a todo un hospicio” (24), “Levantarás mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. Las sinfonías no perturban” (14).

Y, por último:

Llega a tus oídos con una vibración atroz, rasgante, de imploración. Intentas ubicar su origen: abres la puerta que da al corredor y allí no lo escuchas: esos maullidos se cuelan desde lo alto, desde el tragaluz. Trepas velozmente a la silla [...], ese cubo de tejos y zarzas enmarañados donde cinco, seis, siete gatos —no puedes contarlos: no puedes sostenerte allí más de un segundo— encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego, desprenden un humo opaco, un olor de pelambre incendiada. Dudas, al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso; quizás solo uniste esa imagen a los maullidos espantosos que persisten, disminuyen, al cabo terminan (24).

²¹ Las siguientes citas corresponden a la edición *El mal del tiempo: Tomo I* (Alfaguara, 1994).

Ahora bien, la música es un medio de expresión artística que abarca una amplia variedad de géneros y estilos, y dentro de ellos se pueden encontrar diversos elementos sonoros. Entre estos elementos destacan los murmullos o murmulos²², los cuales pueden ser empleados de manera creativa para agregar texturas, atmósferas o efectos vocales a una composición musical. En algunos géneros contemporáneos, como el ambiente, el *avant-garde* o la música experimental, los murmullos y otros sonidos vocales no convencionales pueden ser utilizados como parte integral de la música. Estos murmullos pueden ser procesados electrónicamente o utilizados de manera más orgánica, dependiendo de la intención artística del compositor o intérprete. En *Aura* los murmullos y murmulos están presentes y aportan significado. Estos son los ejemplos: “la señora está hablando, con ese murmullo agudo, leve, ese chirreo de pájaro; le está hablando a Aura y tú escuchas” (26), “al separarte, agotado, de su abrazo, escuchas su primer murmullo: Eres mi esposo” (28), “murmuras el nombre de Aura al oído de Aura. Sientes los brazos llenos de la mujer contra tu espalda. Escuchas su voz tibia en tu oreja” (28).

Una parte importante que consideraré con mayor presencia de elementos y acciones que evocan una experiencia musical es la siguiente:

Tú sientes el agua tibia que baña tus plantas, las alivia, mientras ella te lava con una tela gruesa, dirige miradas furtivas al Cristo de madera negra, se aparta por fin de tus pies, te toma de la mano, se prende unos capullos de violeta al pelo suelto, te toma entre los brazos y canturrea esa melodía, ese vals que tú bailas con ella, prendido al susurro de su voz, girando al ritmo lentísimo, solemne, que ella te impone, ajeno a los movimientos ligeros de sus manos, que te desabotonan la camisa, te acarician el pecho, buscan tu espalda, se clavan en ella. También tu murmuras esa canción sin letra, esa melodía que surge naturalmente de tu garganta: giran los dos, cada vez más cerca del lecho; tu sofocas la canción murmurada con tus besos hambrientos sobre la boca de Aura, arrestas la danza con tus besos apresurados sobre los hombros, los pechos de Aura (37).

En este pasaje, Carlos Fuentes logra representar una escena íntima y erótica entre los dos personajes, enriqueciéndola con imágenes sensoriales. Es importante destacar que cuando se menciona el “vals”, no se refiere literalmente al baile en sí, sino más bien de manera metafórica al movimiento del cuerpo, a una manera de aludir al acto íntimo que ocurre entre

²² Se debe entender que el término “murmuro” es el sustantivo que se utiliza para llamar a un sonido suave y de baja intensidad, similar al susurro. Por otro lado, “murmullo” es el sustantivo que se emplea para describir un sonido de voces o palabras suaves y apagadas que se escuchan de manera indistinta o como un zumbido constante

Aura y Felipe. Además, se vuelve hacer referencia a los murmullos y susurros que acompañan esta escena íntima. Los personajes intercambiaron palabras y expresiones sin letra específica, creando una atmósfera sonora particular y compartida. La música se entrelaza con los besos y gestos sensuales, lo que crea una sinfonía de sensaciones y emociones en el encuentro amoroso entre los personajes. Los movimientos, los susurros y los besos se combinan en una danza musicalizada que va conducida hacia un lecho o cama.

Por último, es importante destacar la relevancia de la voz y el tono presente en la novela, destacando un vínculo con la música. La voz juega un papel central en este arte, ya que comunica letras y mensajes, expresa emociones, establece una identidad artística y crea una conexión íntima con el público, es decir la voz es un instrumento único y poderoso que añade profundidad y significado a la experiencia musical. A continuación, se presentan algunos ejemplos para sustentar esta afirmación: “Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco pero esa voz aguda y cascada te advierte desde lejos” (14), “Señora —dices con una voz monótona, porque crees recordar una voz de mujer— Señora” (15), “La anciana sonreirá, incluso reirá con su timbre agudo y dirá que le agrada tu buena voluntad” (18), “Tocas a la puerta de la señora Consuelo. Esa voz débil y aguda te pide que entres” (24).

Basándome en este breve análisis, es importante mencionar que Carlos Fuentes tuvo varias inspiraciones para crear su obra, como ya se ha mencionado en este capítulo, sin embargo, su objetivo principal no era crear una melodía o música en específico, sino más bien representar sonidos que ambienten y enriquezcan la narración.

2.5. La relación de *Aura* de Mario Lavista con la literatura

Mario Lavista Camacho nació en la Ciudad de México el 3 de abril de 1943, junto a su hermana gemela María Luisa. Crecieron en la casa de sus abuelos maternos en la Colonia del Valle, un entorno de clase media donde la literatura, la música y las artes visuales jugaron un papel importante en su crianza. A los nueve años, iniciaron su educación musical formal con Adelina Benítez, quien les permitió practicar piano en su casa y les dio lecciones gratuitamente.

Benítez fue una figura clave en la formación musical de Lavista, introduciéndolo a la música de Claude Debussy y alentándolo a interpretar sus piezas. Más tarde, lo motivó a estudiar con Francisco Gyves. La influencia cultural de su familia, combinada con el apoyo de Benítez, marcó los inicios de su trayectoria compositiva (Minutti,28).

Mario Lavista enfrentó la falta de apoyo familiar para seguir una carrera musical, ya que su familia esperaba que fuera ingeniero. En 1958 ingresó al Instituto Politécnico Nacional, pero pronto abandonó el programa y dejó su hogar, convencido de que su destino era la música. En 1963, a los 20 años, se inscribió en el Conservatorio Nacional de Música, con el apoyo de Rosa Covarrubias, quien lo presentó al compositor Carlos Chávez.

Recibió apoyo total de Chávez, quien le dio algunas clases de piano y lo envió con otros maestros como el maestro Halffer para aprender otras materias musicales como armonía y contrapunto (*Revista Digital Universitaria*, 2002). En 1967 recibió una beca del gobierno francés para estudiar en la *Schola Cantorum* de París con Jean-Étienne Marie y asistió a los seminarios de música nueva impartidos por Henri Pousseur.

En 1968, Mario Lavista tomó cursos impartidos por Karlheinz Stockhausen en Alemania, y participó en los cursos internacionales de verano en Darmstadt. Fue uno de los compositores más importantes de finales del siglo XX y principios del XXI. En 1970 fundó el grupo de improvisación Quanta, el cual fue un precursor de la música experimental en México. Asimismo, fundamentó y dirigió la revista *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical* en 1982, una de las publicaciones musicales más destacadas de Latinoamérica.

Esta revista fue su proyecto editorial musical, la cual se caracteriza por publicar textos literarios acerca de la música, y concientiza acerca de los cambios constantes que esta padece, así como la manera en que logra relacionarse con otros medios artísticos como la literatura.

Hay una especie de linaje de escritores para los cuales la música es el centro de una reflexión acerca del hombre y del mundo, en México pienso en Salvador Novo, Jorge Cuesta, Eduardo Lizalde, Eusebio Ruvalcaba, en fin, muchos. Y siempre me ha parecido importante que los músicos conozcamos lo que ellos han escrito. No hay un número en el que no haya poemas, relatos, ensayos, cuentos, refiere el Premio Nacional de Ciencias y Artes y miembro de la Academia de las Artes (Piñón, 2017).

Villoro cuenta que una forma de trabajo fue pedir a los pintores y colaboradores que diseñaran pentagramas imaginarios y a los poetas que escribieran en relación con sus compositores favoritos:

A mí, en lo personal, Mario me enseñó que la literatura es una forma silenciosa de la música porque él siempre ponía el acento en el ritmo de las palabras, en lo que se oía en la mente del lector cuando estaba entrando en contacto con un texto literario (Piñón, 2017).

Pauta es un ejemplo más de la relación que tuvo Mario Lavista con la literatura, dado que, además, los textos sobre la música en nuestro país son escasos. Algunos personajes trataron de llevar acabo esta dinámica: Jomí García Ascot, Sergio Pitol o el escritor Juan Vicente Melo. Un claro ejemplo de la experimentación realizada por Lavista en sus obras musicales es *Monólogo para barítono, flauta, vibráfono y contrabajo* (1966), una de las primeras obras cuya característica principal es la muestra de su interés por la literatura y la música. Basada en un fragmento de *Diario de un loco* (1834) de Nikolái Gogol, es una de las piezas principales y oficiales de Lavista con la cual causó inquietud por la experimentación realizada en ésta. Se caracterizó por utilizar la voz:

Primaban los naturales balbuceos y, sobre todo, un tratamiento de la voz humana —a la vez palabra hablada y cantada— e instrumento. A unos cuantos meses de distancia, Mario Lavista insiste en que la voz humana sea el personaje principal de una nueva obra suya y el resultado es sorprendente (Melo, 22).

Posteriormente, en el año de 1966, Lavista presenta *Dos canciones* para mezzosoprano, basadas en poemas de Octavio Paz, por encargo del escritor Vicente Melo. Las canciones se basan en dos poemas que forman parte de *Salamandra*: "Palpar" y "Reversible". Lavista buscó:

Ser fiel a los poemas de Octavio Paz. Fidelidad a la palabra, claro, y, desde luego, fidelidad a la guerra definitivamente establecida contra la palabra. Y en primera y última instancia: esa "suerte de teofanía o aparición" que el mismo Paz anhela. Y ante todo y, sobre todo: fidelidad a la música (Melo, 4).

En 1968 se estrena *Homenaje a Beckett*, para tres coros mixtos a cappella por José Emilio Pacheco y *Ficciones*, para orquesta en 1980, inspirada en *El Simurgh y el águila* de Jorge Luis Borges. A lo que aclara Lavista:

Mi obra no pretende describir la historia del Simurgh a la manera de un poema sinfónico en el que la forma depende de un relato o programa que sirve de guía al compositor; me interesa que el principio de identidad que declara este poema se manifieste en una forma o discurso musical ajeno a referencias anecdóticas (150).

Lavista afirma su estrecha relación con la literatura y con la inspiración que de ella obtiene para crear su música:

Yo creo que la elección de tal o cual texto obedece, en mi caso, no solo a razones de orden estrictamente musical, sino también, y sobre todo a simpatías y afinidades secretas. Mis lecturas son heterogéneas: desde Swift y Carroll hasta Borges, pasando por la poesía china. (151).

Ejemplo de lo anterior son *Tres canciones*, para mezzosoprano y piano (1983), basada en los textos de Bai Juyi y Li Shangyin. Sin olvidar *Tres acrósticos nocturnos*, para piano (1983), basados en la obra de Álvaro Mutis y Rubén Bonifaz Nuño. De igual forma se hacen presentes por breves instantes otras obras literarias, por ejemplo, en el encabezado de la partitura de *Reflejos de la noche* Mario Lavista decide incluir un poema breve titulado “Eco” (1926) del poeta Xavier Villaurrutia: “La noche juega con los ruidos/ copiándolos a sus espejos y sonido” (Minutti, 92). Otra influencia del compositor es Baudelaire, así como Rilke y Bachelard o López Velarde. Así nos damos cuenta de los diversos textos que influyeron en las piezas de Mario Lavista.

Cabe mencionar que una de las obras principales de Lavista, y que es fundamental para esta investigación, es *Aura*, una ópera en un acto de 1988 basada en la novela homónima de Carlos Fuentes. La novela *Aura* ha logrado trascender con su adaptación a otro medio artístico: la ópera. Dicha obra fue presentada el 12 de abril de 1989 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

El libreto fue escrito por Juan Tovar con la dirección musical de Enrique Diemecke y puesta en escena de Ludwig Margules. Veintiún años después, la grabación en vivo se remasteriza y se lanza a la venta bajo el sello discográfico Tempus-Conaculta. Sin embargo, a pesar de ser grabada y transmitida por el Canal 11 y por Televisa, no logró volver a estar en escena. Esto lo menciona un especialista en el género operístico: Manuel Yrizar en una entrevista para *Proceso*:

Recuerdo que fue estrenada en el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, grabada y transmitida por Canal 11 y por Televisa. Posteriormente, *Aura* regresó como un fantasma a la vieja casona del Centro y desde entonces no ha vuelto a ser representada. Por más esfuerzos que su compositor, uno de los talentos más importantes en el ámbito musical mexicano, ha realizado. La verdad es que a nadie le ha interesado hacerlo. Lo hubieran hecho para las fiestas del Bicentenario (2012).

Según el artículo titulado “La ópera *Aura* de Mario Lavista cautivó en el Conservatorio Nacional de Música” los días nueve y diez de noviembre de 2018, la ópera *Aura* de Mario Lavista se presentó nuevamente de forma gratuita en el Conservatorio Nacional de Música (CNM). Esta presentación fue posible gracias a la colaboración académica entre la Secretaría de Cultura, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y la Secretaría de Marina-Armada de México (Semar), como parte de las celebraciones por el 90 aniversario del

nacimiento del escritor Carlos Fuentes, ganador del Premio Cervantes. En esa ocasión, la ópera tuvo nuevos actores: alumnos del Taller de Ópera del CNM, de la licenciatura en escenografía de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) y la Orquesta Filarmónica de la Semar con Germán Tort como director. El diseño escenográfico estuvo a cargo de Luis Escárcega.

Además de su relación con *Aura*, Lavista también impartió cátedras de composición, análisis y lenguaje musical del siglo XX en el Conservatorio Nacional de Música y fue profesor de análisis y orquestación en la Universidad Panamericana a partir de 2017. Además, fue invitado como profesor de composición y análisis a varias universidades en Estados Unidos y Canadá. También compuso la música incidental de varias películas y publicó los libros *Cuaderno de música I* (2016) y *Trece comentarios en torno a la música* (2016). Recibió numerosos reconocimientos y distinciones, incluyendo la beca de la Fundación Guggenheim (1987), el Premio Nacional de Ciencias y Artes (1991), la Medalla Mozart (1991), la Medalla Conmemorativa del Palacio de Bellas Artes (2006) y el Premio de la Música Iberoamericana Tomás Luis de Victoria (2013). Fue creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA en 1993, miembro de número de la Academia de Artes de México y miembro honorario del Seminario de Cultura Mexicana. En 2010, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo le otorgó el doctorado *honoris causa*. Ingresó a El Colegio Nacional el 14 de octubre de 1998, en donde ofreció su discurso "El lenguaje del músico". Falleció en la Ciudad de México el 4 de noviembre de 2021.

Por su parte, Pauta ha querido publicar textos de intelectuales y poetas alusivos a la música. Estoy convencido de que los poetas dicen cosas mucho más interesantes y lúcidas sobre la música que la mayoría de los músicos, pues la "minoría" la componen: Monteverdi, Schumann, Berlioz, Wagner, Debussy, Berg, Stravinski, Boulez, Cage, Chávez. Ezra Pound solía decir que cuando quería aprender su oficio, recurría a Stravinski (Lavista,103).

CAPÍTULO 3. Análisis de *Aura ópera en un acto*

En este tercer capítulo, se realizará un análisis de la ópera *Aura* de Mario Lavista desde la perspectiva de la écfrasis musical, tomando como base la categorización propuesta por Siglind Bruhn. En primera instancia, se examinarán los elementos artísticos presentes en la novela de Carlos Fuentes que Lavista ha reinterpretado en su obra. Estos elementos serán organizados de acuerdo con las categorías propuestas por Bruhn, con el objetivo de analizar la forma en que Lavista las adapta musicalmente y de reflexionar sobre si logra crear una auténtica écfrasis musical.

Se explorará especialmente la manera en que Lavista aborda la arquitectura de la casa, un componente fundamental en la novela, y cómo su representación musical transmite la atmósfera única del relato. Además, se estudiará la reinterpretación musical de las fotografías que aparecen en las memorias del General Llorente, así como la manera en que Lavista transforma un grabado religioso presentes en la ópera, dotándolos de una presencia sonora que amplifica su simbolismo.

Antes de pasar al análisis de los elementos específicos, se abordará la estructura de la ópera *Aura* de Mario Lavista, resaltando aquellos aspectos clave que resultan fundamentales para el análisis musical.

3.1 Estructura de la ópera *Aura* de Mario Lavista

Para poder analizarla *Aura* de Mario Lavista adecuadamente, es necesario conocer a fondo cada una de sus partes. Por ello, se propone realizar una descripción más detallada de las características generales de la ópera *Aura*.

La ópera está compuesta por Mario Lavista y estrenada en 1989 en el Palacio de Bellas Artes, es una obra inspirada en la novela de Carlos Fuentes. Con libreto de Juan Tovar, esta ópera cuenta con un reparto de alto nivel: Lourdes Ambriz encarna a Aura en el registro de soprano [7], María Encarnación Vázquez interpreta a Consuelo Llorente con su voz de mezzosoprano [8]; Alfredo Portilla personifica a Felipe Montero en el rango de tenor [9]; y Fernando López representa al anciano en el tono profundo de barítono [10]. La dirección musical está a cargo de Enrique Diemecke, acompañado por la Orquesta del Teatro de Bellas Artes. La obra explora una amplia variedad vocal, alternando entre canto lírico, susurros y murmullos, para añadir intensidad emocional a los personajes. Su estilo incluye técnicas

vanguardistas y experimentales, empleando timbres y métodos poco convencionales que enriquecen la expresividad de la puesta en escena.

En cuanto a su estructura, *Aura* sigue la narrativa clásica de la ópera, presentando una introducción, desarrollo y clímax. Aunque es una ópera en un acto, conserva la secuencia dramática de una obra de mayor extensión, en parte ejemplificada con la personificación de los personajes, tal como lo menciona Contreras:

Lo esencialmente dramático, me parece, es la subversión de la idea de realidad que personifica el historiador, Felipe Montero, al entrar en la vieja casa donde Aura y su tía viuda llevan una existencia fantasmagórica, irreal; el drama, válgase la frase, se soluciona por una disolución: la del mundo real de Felipe en la magia de esa casa envuelta en el pasado, un pasado que más bien carece de ubicación temporal precisa (Contreras, 37).

Como segunda característica, puede señalarse el uso de la música como medio expresivo. Al igual que en la ópera clásica, la música en *Aura* desempeña un papel fundamental en la expresión de emociones y la narración. A través de la partitura, Lavista logra transmitir las intensidades dramáticas y evocar distintas atmósferas.

Esta música de Lavista abunda en fuerza, en energía y volumen debidos al manejo orquestal tan refinado; con largos pasajes cuerdísticos en agudos ²³que ya forman parte identificable del vocabulario del compositor, y un esquema que avanza en la propuesta temática hacia un momento de síntesis sonora muy atractivo, con todo y su final anticlimático (Contreras, 37).

Una tercera característica es que *Aura* cuenta con un elenco de cantantes líricos²⁴ que interpretan los roles principales. Estos intérpretes emplean técnicas vocales propias de la

²³ La expresión "largos pasajes cuerdísticos en agudos" se refiere a secciones prolongadas de una composición musical en las que los instrumentos de cuerda, como violines, violas, o violonchelos, tocan notas en registros agudos o altos. Estos pasajes suelen ser interpretados en las notas más altas del rango de los instrumentos de cuerda, lo que puede generar una sensación de tensión, delicadeza o intensidad según el contexto musical. Los pasajes agudos también pueden destacar por su virtuosismo y brillantez sonora (Moncada, 148).

²⁴ Los cantantes líricos son intérpretes especializados en el canto de música lírica, particularmente en óperas, cantatas y otras formas de música clásica. Se caracterizan por tener una voz que se adapta bien a los estilos musicales de este género, con un timbre y una técnica vocal que permiten interpretar con expresividad y precisión las complejas melodías y frases musicales. La voz de un cantante lírico suele estar entrenada para proyectar en grandes espacios sin amplificación, y para manejar una amplia gama vocal con control y matices. Dentro de la música lírica, hay diferentes tipos de voces, como soprano, mezzo-soprano, tenor, barítono y bajo, y los cantantes líricos se especializan en uno de estos rangos. Su repertorio puede incluir desde piezas solistas hasta roles protagónicos en óperas completas (Pulgar, 2014).

tradición operística clásica²⁵, proporcionando una conexión con la estética y el estilo de la ópera tradicional.

Por otra parte, un aspecto notable e innovador del compositor es la asignación de un tema musical único a cada personaje y lugar, lo cual aporta unidad y carácter a la obra. Por ejemplo "la casa", ilustra la posibilidad tímbrica de la orquesta de crear música a partir de los dos sonidos fundamentales Do y Sol. El tema de la casa está basado en el segundo nivel y a medida que van entrando cada vez más elementos a la obra (o a la casa de la cual no hay salida) las relaciones armónicas se hacen cada vez más complejas (Aguilar, 65).

Otra característica es la estética musical contemporánea, ya que Lavista introduce elementos de vanguardia en la partitura de *Aura*. Utiliza recursos compositivos más experimentales, como técnicas extendidas [11], disonancias [12] y texturas sonoras no convencionales [13]. Esto confiere a la obra un lenguaje musical contemporáneo y distintivo:

Aura en un acto y once escenas -la primera de las cuales incluye lo que podríamos llamar una obertura, o mejor, un preludio-, para cuatro voces y una orquesta sinfónica, ofrece una propuesta dramática muy atractiva, pero difícil y compleja, pues requiere de su espectador -un espectador de ópera, que debe ver y oír con idéntica atención un seguimiento detallado de los recursos sonoros para asociarlos con el discurso narrativo (Contreras, 36).

Una característica adicional es la reducción del tamaño de la orquesta. A diferencia de las grandes formaciones orquestales de la ópera, *Aura* emplea una orquesta de menor tamaño. Esta decisión permite una mayor flexibilidad y la posibilidad de explorar nuevas sonoridades, adaptándose a la estética y las demandas de la música contemporánea.

Originalmente, Mario Lavista había pensado en orquestrar la partitura [14] de *Aura* para un grupo de cámara, pero a medida que avanzaba el trabajo, las necesidades dinámicas y tímbricas [15] de su música hicieron crecer la orquesta. Sin embargo, el compositor utiliza esta orquesta (quizá un poco al estilo de Mahler) como un gran conjunto de cámara, con sutiles pinceladas sonoras cuyo fin principal es el de crear una atmósfera sonora, una especie de bóveda musical cerrada, dentro de la cual han de moverse los personajes (Brennan, 7).

La orquesta en esta ópera está formada por instrumentos de cuerda (como el violín), viento-madera (como la flauta), viento-metal (como la trompeta), además de instrumentos de percusión, el arpa y la celesta (un instrumento de teclado similar al piano). Esto le da muchos sonidos diferentes y variados a la música. Al mezclar los timbres con estos instrumentos, se

²⁵ Es importante aclarar que el término "clásico" en este contexto no se refiere al periodo clásico de la música (asociado a compositores como Mozart y Beethoven), sino al canon tradicional que perdura a través del tiempo.

crean capas de sonido que son muy ricas y profundas, usando sonoridades densas y llevando la técnica de contrapunto, en la cual varias melodías se escuchan al mismo tiempo y se complementan entre sí.

En cuanto a la duración, se puede destacar que *Aura* tiene una estructura compacta. Al ser una ópera en un acto, su duración es significativamente más breve en comparación con las óperas clásicas tradicionales. Esta estructura condensada permite una experiencia más concentrada y dinámica, adaptándose a las expectativas y preferencias del público moderno.

Ahora bien, para realizar este análisis, se tomarán en cuenta algunos términos musicales que Lavista ha establecido en su ópera y que serán retomados para este estudio. Es importante señalar que la inclusión de los términos musicales en este apartado tiene como propósito ofrecer un marco de referencial. Esto facilita la comprensión de cómo Lavista utiliza recursos musicales para establecer una conexión con los componentes narrativos de la novela de Fuentes. Por ejemplo, el "Tema²⁶ de la casa" alude a la arquitectura y a la descripción detallada de la casa en la obra de Fuentes, mientras que el "Tema de las memorias" hace referencia a los documentos que Felipe debe transcribir, los cuales incluyen fotografías.

Asimismo, se incorporan los términos empleados por la musicóloga Aguilar, los cuales tienen la misma función a los utilizados por Lavista. Los términos que se emplean son: "melodía de la magia", "armónicos de luz" y "tema de la evocación" los cuales hacen referencia a las características de la casa. Por otra parte, esta "memoria 1" y "memoria 2"²⁷ aludiendo a las memorias del general Llorente y por último el "motivo de la letanía" y "tema de evocación" refiriendo a un grabado religioso.

²⁶ En una ópera, un "tema" es una melodía principal o motivo musical que representa un personaje, objeto, idea o emoción específica a lo largo de la obra. Estos temas, o "leitmotifs" en algunos contextos, se asocian comúnmente con elementos recurrentes y ayudan a unir la narrativa musicalmente, creando una cohesión entre las distintas escenas y actos de la ópera. El tema puede aparecer en distintas formas: se repite, varía o se desarrolla a medida que la ópera avanza, guiando la interpretación del espectador y destacando aspectos claves de la historia y los personajes (Pavis, 333).

²⁷ Estos términos provienen de la tesis de Aguilar titulada: *Aura: un análisis de la ópera de Mario Lavista*, publicada en 2002.

Conviene recalcar que todos estos términos musicales servirán como guías para explicar cómo se traslada un elemento artístico presente en la novela *Aura* a la ópera de Lavista.

3.2 Écfrasis musical en *Aura*: La arquitectura de la casa²⁸

En cuanto al análisis formal, en primer lugar, se puede observar que la obra de Mario Lavista cumple con las características principales para ser considerada como obra con características de ecfrástica musical. Por un lado, se observa la obra literaria y, por el otro, la obra musical basada en la primera. Otro punto es el título. *Aura* remite al espectador a la obra que lleva el mismo título que la novela del escritor Carlos Fuentes: “Compositions that function as musical ekphrasis may be identified by their titles” (Bruhn 572).²⁹

En la ópera *Aura* de Mario Lavista, al igual que en la novela de Carlos Fuentes, la casa desempeña un papel crucial en el desarrollo de la trama. El análisis de écfrasis musical de la ópera comenzará con este elemento. Este se desarrolla mediante un tema que el propio Lavista nombra el "tema de la casa". Este tema se desarrolla a lo largo de la ópera, señalando su importancia para recrear el lugar en torno al cual gira toda la historia, donde se presencia la pérdida del tiempo y donde los personajes se presentan y evolucionan. Lavista, por su parte, en una entrevista de 1989, menciona la intención que le da al tema de la casa:

Tengo para varios temas principales; uno de ellos es el tema de la casa, y no solamente el tema de la casa en un sentido físico. Ese es el tema de la permanencia, el tema que nos da un espacio dentro del cual se está viviendo otro tiempo, diferente al tiempo cotidiano, al tiempo de la realidad, al tiempo que trae Felipe Montero cuando entra en la casa. Este tema aparece en todo el transcurso de la ópera: al principio, al final y cuando Felipe está leyendo las memorias. Cada vez que pasa las hojas, ella se está pasando; lo que uno escucha es el tema de la casa. Es decir, él está recorriendo ese espacio, ese tiempo diferente con el tema de la casa (min18:22)³⁰

²⁸En el minuto 10:30, se observa el momento inicial en el que se introduce el tema de la casa, junto con la puesta en escena presentada en el siguiente video de *YouTube*
<https://www.youtube.com/watch?v=Y8kLt90yo7c&t=520s>

²⁹ La traducción que se presenta es mía: “Las composiciones que funcionan como ekphrasis musical pueden ser identificadas por sus títulos” (Bruhn, 572)

³⁰En el siguiente enlace se puede escuchar la entrevista a Mario Lavista
https://www.youtube.com/watch?v=CLBzPBjHW_c&t=1166s

A continuación, se presentan las partituras para una mayor ejemplificación ³¹ (ejemplo 1). Es esencial para ilustrar cómo se construye musicalmente este tema, destacando su importancia en la estructura y la atmósfera de la obra.



Ejemplo 1. (compases del 7 al 14) Aguilar (2002).

En este caso, la combinación de acordes (varias notas tocadas de manera simultánea) y la progresión armónica (cómo cambian evolucionan y se conecta esos acordes a lo largo del tiempo) ayudan a crear un ambiente que refleja la tensión y el misterio presentes en la historia. En esta partitura, los músicos deben tocar de forma muy suave (indicado por "sempre *pp*"). Las notas están conectadas entre sí con líneas curvas (ligaduras), lo que significa que se tocan sin pausas. Los acordes (varias notas tocadas al mismo tiempo) se repiten lentamente, creando una sensación de calma o tensión. Debido a las alteraciones (b) hacen que "choquen" con otras notas generando disonancias, esto lo que les da un sonido más oscuro. Todo esto junto ayuda a crear una atmósfera misteriosa o de suspenso en la música. Esto resalta la importancia de la música para construir un ambiente que refleja la tensión y el misterio de la narrativa. Los instrumentos que se presentan son principalmente de cuerda, como el contrabajo (cb) y el violonchelo (vc), mientras que la notación "cl, b, 2 fg, arpa, etc." menciona la presencia de clarinetes (cl), bajos (b), dos fagotes (2 fg) y un arpa.

Aguilar menciona que la primera frase musical de la ópera se construye a partir de los sonidos *do* y *sol*, que actúan como núcleo germinal, dando paso al "tema de la casa":

La primera frase de la obra ilustra la posibilidad de crear música con dos sonidos, *do* y *sol*, los sonidos del núcleo germinal. Estos dan paso al primer tema, el "tema de la casa", que se desarrolla dentro del segundo nivel estructural del sistema y que permite en el acompañamiento la formación de los acordes de sol bemol mayor y la menor, introduciéndolos

³¹ Al incluir estas partituras, se proporciona una evidencia visual y técnica del análisis musical, permitiendo a los lectores comprender mejor cómo Lavista utiliza elementos específicos para evocar el espacio físico y simbólico de la casa dentro de la ópera

desde el comienzo en un mundo lleno de sugerencias de la armonía tonal, a la vez que se van estableciendo auditivamente las relaciones interfaciales pertenecientes al nivel cuartel (127).

Estas elecciones musicales son intencionales para introducir al oyente sugerencias de la armonía tonal [16], estableciendo la atmósfera envolvente de la casa, que es central para esta ópera. Por lo tanto, Lavista no solo se limita a una descripción verbal de la casa. En cambio, transforma esta descripción en una experiencia musical, capturando la atmósfera y los detalles sensoriales de la casa mediante la música. De esta manera, la interpretación musical de Lavista va más allá de las palabras, evocando la esencia de la casa a través de sonidos y estructuras musicales. Es por ello por lo que se cataloga el tema de la casa con la categoría de la trasposición, ya que “La trasposición, por tanto, pretende recrear por otros medios lo que se expresa en la obra de arte primaria. Esta recreación puede producirse en cualquier punto de la escala, desde lo más directo a lo más sutil” (Bruhn, 59). Aunque se le da mayor peso a la música, algunos diálogos de los personajes refuerzan la imagen de la casa. Un ejemplo notable es cuando Felipe entra y cuenta los pasos mientras sube las escaleras:

CONSUELO: Entre, por favor. Camine trece pasos hacia el frente; encontrará la escalera. Siga usted adelante. Cinco pasos más.

FELIPE: ...Trece. Ahora cinco más.

FELIPE: Señora... Señora...

CONSUELO: Ahora a su izquierda, la primera puerta. Sea tan amable.

FELIPE: ¿Señora Llorente?

CONSUELO: Pase usted, señor... (Tovar, acto 1, escena I).³²

Asimismo, se hace referencia a través de diálogos en la segunda escena, cuando Aura se dirige al dormitorio de Felipe:

AURA: Sí, claro. Venga, debo llevarlo a su cuarto (Tovar, acto 1, escena II).

Esta categoría de trasposición funciona porque, en lugar de describir la casa de forma literal, la música hace que el oyente "sienta" la casa en un nivel emocional y sensorial, cumpliendo así con la definición de trasposición: recrear lo que se expresa en una obra original, pero usando otro medio artístico, en este caso, la música.

³² En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 11:59.
<https://www.youtube.com/watch?v=Y8kLt90yo7c>

Por otra parte, una característica de la casa que se menciona tanto en la novela como en la ópera es el contraste entre la luz y la oscuridad. Es importante destacar que estas características se presentan tanto en la ópera como en la novela. No obstante, solo la melodía de la luz se presenta musicalmente y se menciona en los diálogos, mientras que la oscuridad se aborda únicamente de manera verbal:

CONSUELO: Sí, claro. Entonces se quedará usted. Su cuarto está arriba. Allí si entra luz...

FELIPE: Sí, la casa es oscura...

CONSUELO: Nos amurallaron han construido en torno nuestro, nos han quitado la luz.

FELIPE: Yo siempre creí que en el viejo centro de la ciudad nadie vivía.

CONSUELO: Esta casa está llena de recuerdos para nosotras. Nunca nos sacarán de aquí. Aura... (Tovar, acto 1, escena I).³³

En la ópera de Mario Lavista, la luz se representa musicalmente a través de los instrumentos de cuerda, es decir, se presentan varios instrumentos musicales, como cuerdas (violines, violas), flauta, oboe, clarinete y trombón. Estos producen sonidos especiales llamados armónicos, como si-sol y re-fa#. Las notas están conectadas con líneas curvas, lo que significa que deben tocarse suavemente, sin pausas entre ellas. Estos sonidos se combinan con trinos (notas rápidas) y glissandos (deslizamientos continuos entre notas), creando una atmósfera vibrante y colorida. A esto Aguilar llama "armónicos luz", se utilizan en momentos clave de la ópera donde se menciona algo relacionado con la luz o el exterior, (Aguilar,131) ayudando a intensificar la emoción y la narrativa. Así, la música no solo acompaña la historia, sino que también evoca la sensación de luz de manera simbólica. Ejemplo 2. Por ejemplo, en la primera escena, cuando Felipe llega al cuarto de Consuelo y abre la puerta se puede escuchar estos armónicos.³⁴



³³ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 18:36.

<https://www.youtube.com/watch?v=Y8kLt90yo7c>

³⁴ En el siguiente enlace se puede escuchar los armónicos de luz a partir del minuto 14:05.

<https://www.youtube.com/watch?v=Y8kLt90yo7c>

Ejemplo 2: compás.82-87 Aguilar (2002).

Los armónicos de luz funcionan como un *leitmotiv* [17] que aporta una cualidad luminosa y atmosférica cada vez que la luz es un factor en la escena. Por otra parte, la duplicación en la celesta [18] crea un ambiente especial cada vez que aparece la luz en una escena. La celesta toca una secuencia musical que refuerza la conexión entre la luz y el personaje de Aura. Esto significa que, cuando se menciona o se muestra la luz, la música ayuda a enfatizar su importancia. Aguilar también menciona: "Un segundo plano, tocado por las maderas y los trombones y formado por la duplicación en la celesta de una sucesión de tres terceras mayores" (Aguilar,131). Por "duplicación en la celesta" se refiere a que varias partes musicales (como instrumentos de viento y trombones) tocan la misma melodía, lo que crea una sensación rica y envolvente. Esta técnica establece un "precedente al 'tema de Aura'" (Aguilar,131), lo que sugiere que la luz y el personaje de Aura están intrínsecamente conectados a través de la música.

También se agrega el pedal en Si (Una nota generalmente grave sostenida por uno o varios instrumentos durante un periodo considerable de tiempo, estático) en el Bajo: "Un pedal en si en el bajo" (Aguilar,131) el cual sirve como una base armónica que proporciona estabilidad y continuidad al tema de la luz. Estas técnicas musicales no solo representan la luz, sino que también la suplementan, añadiendo dimensiones emocionales y narrativas que complementan la representación de la luz. Es decir, el "pedal en Si", consiste en mantener una nota (en este caso, Si) en el bajo mientras se tocan otras melodías encima. Esto crea una base sólida que ayuda a que el tema de la luz en la música se sienta estable y constante. Al añadir esta base armónica, la música agrega más profundidad y significado a cómo se presenta la luz, ayudando a contar la historia de manera más efectiva.

A su vez, estos "armónicos de luz", como los llama Aguilar, también se incluyen en la categoría de suplementación. Recordemos que la suplementación se refiere a:

la suplementación en música se refiere al enriquecimiento o ampliación de una obra de arte, usualmente visual, a través de la incorporación de elementos sonoros que evocan sensaciones, emociones o contextos que no están explícitamente presentes en la obra original. Este proceso no solo busca completar o complementar lo visual con lo auditivo, sino también enriquecer la experiencia interpretativa del espectador o del oyente, ofreciendo una perspectiva más amplia y profunda (Bruhn, 64).

Por lo tanto, se cataloga como suplementación porque se añade una dimensión extra a la obra original, es decir, a la casa, enriqueciendo la experiencia del oyente más allá de lo que

se describe en los diálogos. A través de los elementos musicales mencionados, se evocan sensaciones y contextos que no están explícitamente presentes en la narrativa original, proporcionando una capa adicional de interpretación y comprensión. Por lo tanto, los armónicos de luz complementan la descripción verbal, ofreciendo una experiencia sensorial mucho más completa.

Cabe mencionar que el armónico de luz también se cataloga como asociación recordando que la asociación se define como:

La asociación es un proceso donde un estímulo musical evoca recuerdos, emociones o imágenes que pueden estar conectadas de manera directa o más abstracta al contexto original de la composición. En cada caso, la composición musical establece conexiones interpretativas con otra obra de arte o texto, extendiendo o transformando su significado a través de la experiencia auditiva (Bruhn, 67).

Es decir, en *Aura* de Mario Lavista, los "armónicos de luz" crean una conexión interpretativa entre la música y los elementos narrativos de la obra. Al escuchar estos armónicos, los oyentes pueden evocar la luz de la casa y las sensaciones relacionadas con la luz descritas en los diálogos. Este proceso de asociación permite a Lavista y al espectador crear conexiones ricas y multifacéticas entre diferentes formas de arte y contextos culturales.

Por último, el elemento a categorizar es la "melodía de la magia"³⁵, (Imagen, 3) que en ocasiones se presenta junto con el tema de la casa. Por ejemplo, en la primera escena se puede escuchar esta melodía de la magia cuando Felipe avanza a tientas cantando en voz baja.

Esta melodía se caracteriza por ser recurrente a lo largo de toda la ópera, con acompañamientos siempre cambiantes en contextos que no sugieren ningún tema específico. Más bien, se trata de una melodía que evoca la magia que siempre está presente en el aire de esa misteriosa casa (Aguilar, 128). La "melodía de la magia" está estructurada de la siguiente manera:

³⁵ En el siguiente enlace se puede escuchar la "melodía de la magia", a partir del minuto 12:34.
<https://www.youtube.com/watch?v=Y8kLt90yo7c>

Con una serie de acordes armados a partir de las notas del primer nivel, cuyo *reb* superior está dado por un armónico en el arpa. (...) Con tres golpes en la puerta se desencadena un nuevo ambiente musical provocado por una melodía en arco tocada por los clarinetes que de ahora en adelante llamaré la 'melodía de la magia (...)' Su acompañamiento en el bajo, dado por los fagotes, es la progresión iniciada con el comienzo de la primera escena ampliado con otras notas del segundo nivel y en la voz superior, con la presencia de Felipe, nos encontramos por primera vez con dos terceras del cuarto nivel (4N) en los oboes, mientras el arpa dobla alternativamente notas de las dos voces (Aguilar, 129).



Ejemplo 3: compas.23-28 Aguilar (2002).

La "melodía de la magia" es una parte importante de la música en la escena, tocada por los clarinetes. Por ejemplo, se introduce al comienzo de la primera escena justo después de que Felipe toca la puerta tres veces, lo que significa que algo emocionante está por suceder. Como se menciona, esta melodía está compuesta por una serie de notas que se organizan de una manera que suena mágica y encantadora, lo que ayuda a crear un ambiente especial. La estructura de la melodía incluye notas que pueden ser altas y bajas, y su duración varía para hacerla más interesante. Además, los fagotes acompañan esta melodía, tocando notas que complementan y enriquecen el sonido de los clarinetes, lo que se llama un acompañamiento armónico. Cuando Felipe aparece, los oboes también se suman, tocando terceras que añaden más profundidad y riqueza a la música. Todo esto se combina para no solo hacer que la música suene bien, sino también para reflejar los cambios en la historia y aumentar la emoción del momento.

Así pues, esta melodía crea una atmósfera mágica que, a diferencia de la novela de Fuentes, donde el tema de la magia es implícito, se hace explícito en la ópera. En la obra de Fuentes el lector deduce el tema de la magia desde el extrañamiento que produce el anuncio en el periódico hasta el final de la novela. De manera similar, Lavista presenta este tema mediante una melodía específica a lo largo de toda la ópera y en diversos momentos, para recordar constantemente que la magia está presente en todas partes.

Por lo tanto, la característica mágica de la casa, es decir, la "melodía de la magia", se vincula con la categoría de suplementación. Puesto que en este caso esta melodía aporta dimensiones que el texto o la obra original no puede sugerir por sí sola.

En este primer análisis Lavista logra crear un tema musical específico que representa la casa, incorporando características como la luz y la oscuridad, que son fundamentales en la obra literaria. Además, introduce una melodía que evoca un aire de magia, reflejando el misticismo que rodea el lugar. De esta manera, Lavista logra transformar la casa en música de una manera única, dándole vida a través de sonidos que, aunque están inspirados en la novela, cobran una nueva dimensión en la ópera. A su vez no solo recrea la atmósfera de la casa, sino que hace palpables los elementos que en el texto de Fuentes son sugeridos.

3.3 Écfrasis musical en las memorias del general Llorente: Un estudio de sus fotografías³⁶

El siguiente elemento por analizar son las fotografías, las cuales están vinculadas a las memorias del general Llorente. Es importante hablar primero de los documentos del general Llorente y después de las fotografías, ya que esto permite una comprensión más completa y cronológica de la historia. Por eso, primero se explicará cómo las memorias del General Llorente conducen a revelar las fotografías en la novela y posteriormente cómo se presenta en la ópera de Lavista. La finalidad de hacer esto es mostrar el proceso de transformación que ocurre entre el texto y la música. Al explicar cómo las memorias del General Llorente conducen a las fotografías en la novela, se establece un vínculo narrativo que será luego comparado con cómo este mismo proceso se traslada a la ópera de Mario Lavista.

Una manera secuencial de examinar las memorias y revelar las fotografías en la novela es la siguiente:

Los documentos del general Llorente son introducidos cuando Felipe Montero acepta el empleo para ordenar y redactar las memorias del general, descritas como papeles que deben ser ordenados y publicados antes de que la señora Consuelo muera (Fuentes,10). Una vez establecido en la casa, Felipe recibe las llaves de un arcón, donde se encuentran los documentos atados con un cordón amarillo. Esta es su primera interacción física con los

³⁶ En el minuto 0:58, se distingue el momento en que se reconocen las fotografías dentro de las memorias mencionadas por el General Llorente, quien se dirige a Felipe. Esta escena puede apreciarse en el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=nnX8F1JNb0s&t=859s>

documentos, y ahí comienza a leer y a trabajar en ellos (20). Felipe Montero lee documentos históricos que describen la vida del general Llorente, –papeles de color amarillo y escritos con tinta mostaza–, y que están dañados por cenizas de cigarro y manchas de moscas.

La narrativa abarca la infancia del general en una hacienda en Oaxaca, sus estudios militares en Francia, sus conexiones con figuras prominentes, –como el Duque de Morny y Napoleón III–, y su servicio en el estado mayor de Maximiliano, en México. También relatan eventos como las ceremonias del imperio, batallas, el colapso del mismo, el fusilamiento en el Cerro de las Campanas y el exilio final del general en París (21). A lo largo de la novela, Felipe trabaja en los documentos, transcribiendo y mejorando párrafos que considera débiles, aunque a veces los deja de lado para reflexionar o debido a interrupciones causadas por eventos en la casa o interacciones con Aura (24). Además, interactúa con el segundo folio de los documentos históricos del general Llorente, que se encuentra en un arcón marcado con una cinta azul. Este conjunto de papeles continúa siendo parte de la tarea de ordenar y mejorar las memorias del general, actividad encargada por Consuelo, la anciana señora, quien le indica a Felipe dónde encontrar este segundo conjunto de documentos que describen la vida del general (28-30).

En el último folio se pueden observar tres fotografías; el tercer folio de las memorias del general Llorente se encuentra en el baúl, en un rincón del cuarto guardado bajo llave y marcado con una cinta roja. El contenido de este folio continúa con la narración de la vida del general Llorente, donde se plasman experiencias y reflexiones. Llorente expresa la devoción por Eugenia de Montijo y admiración por Napoleón III, además de su desilusión con los desenlaces de la guerra franco-prusiana y la política de su tiempo; también detalla el dolor por la derrota y el enfrentamiento ideológico contra la República Francesa. Cuando Montero recupera este folio, descubre fotografías antiguas que estaban junto a los documentos, las cuales lo impactan y alteran tanto la percepción de la realidad, como su conexión con el pasado.

1. Primera fotografía. Muestra al general Llorente en su vejez, porta uniforme militar. El retrato lleva el sello de Moulin, Photographe, 35 Boulevard Haussmann y está fechada en 1894; esta imagen captura la dignidad y formalidad de Llorente en sus últimos años: refleja su vida y carrera militar.

2. Segunda fotografía. Presenta a Aura, joven y hermosa, reclinada sobre una columna dórica con un paisaje pintado de Lorelei en el Rin al fondo. Viste un traje abotonado hasta el cuello y sostiene un pañuelo en una mano. La foto está datada en 1876 y fue tomada para conmemorar el décimo aniversario de matrimonio de Consuelo y el general Llorente, como se indica en la inscripción en el reverso del daguerrotipo.
3. Tercera fotografía. Muestra a Aura y al general Llorente sentados en la banca de un jardín, aunque está ligeramente borrosa, lo que sugiere el paso del tiempo y la posibilidad de deterioro; Aura parece menos joven que en la primera fotografía, pero sigue reconocible. La imagen simboliza la relación continua y, posiblemente, la dependencia a medida que envejecen.

Es importante mencionar que los documentos y fotografías están entrelazados para enriquecer la narrativa y profundizar en la complejidad emocional y temática de la historia; los folios del general Llorente detallan su vida y experiencias, lo cual enriquece el trasfondo histórico y personal de los personajes, mientras que las fotografías sirven como prueba de esos recuerdos y hechos narrados, fortaleciendo la autenticidad de la historia contada. Es importante señalar que, en la novela, las descripciones de las fotografías operan como una "écfrasis literaria", ya que estas no se muestran explícitamente en el texto. Los lectores no tienen acceso visual a las imágenes, sino que dependen de las palabras del autor para imaginar o reconstruirlas en su mente.

Después de esta breve revisión sobre la relación entre los documentos y las fotografías, se puede observar cómo Lavista toma en cuenta el elemento de las memorias para lograr una mejor écfrasis musical. En primer lugar, Lavista utiliza un tema musical que asigna específicamente a los documentos del general Llorente. Al respecto, menciona que:

Otro tema importante: el de Felipe Montero y el de las memorias, que correspondería al del general Llorente. Al final de la ópera, Felipe empieza a cantar, pero ya no con el tema inicial, sino con el tema de las memorias, puesto que él, en ese momento, ya es el general Llorente. Pues, la música nos está contando un tema llamado "Felipe Montero va a desaparecer, va a perder identidad", que es lo que sucede realmente en escena, y se va a transformar en el de las memorias. Es decir, se va transformando en el general Llorente (...), ya que estuve hablando del tema de las memorias, lo voy a tocar, y es este tema. Lo oímos por primera vez

en la primera escena, cuando Consuelo le dice a Felipe que se trata de los papeles de mi difunto marido, el general. Adivina el germen metamorfosis (min. 20:10).³⁷

En segundo lugar, en la ópera, las memorias del general Llorente se mencionan mediante diálogos, los cuales enriquecen el concepto de estos documentos. Cabe mencionar que las memorias no se presentan con señalamientos exactos como ocurre en la novela. Por ejemplo:

Un primer acercamiento ocurre cuando Consuelo explica qué debe hacer con los papeles:

CONSUELO: Eso me da gusto. Bien, bien. se trata de los papeles de mi difunto marido, el general Llorente. Quiero verlos terminados, hay que ordenarlos, revisarlos, completarlos...

FELIPE: ¿Completarlos... en qué sentido?

CONSUELO: Son sus memorias, señor Montero, pero las dejó inconclusas. Yo le diré lo necesario y usted lo escribirá en el estilo de él. (Tovar, acto 1, escena I)³⁸

Posteriormente, se le entregan los papeles y se hace referencia a su contenido:

“CONSUELO: Aura, muéstrale su cuarto y también los manuscritos”

(Tovar, acto 1, escena I)³⁹

AURA: Aquí están los manuscritos. Ahora se los muestro. (Tovar, acto 1, escena II)⁴⁰

FELIPE: "Tenía quince años cuando la conocí... recuerdo sus ojos verdes..."

EL ANCIANO: Mi dulce Consuelo, siempre envuelta entre gasas verdes como tus ojos. (Tovar, acto 1, escena VI)⁴¹

Por último, se mencionan las últimas páginas de los manuscritos, donde se encuentran las fotografías:

EL ANCIANO: "Sé por qué lloras a veces, Consuelo. No te he podido dar hijos, a tí, que irradias la vida. Pero no tientes a Dios; no recurras a la imaginación enfermiza; es suficiente nuestro amor." (Tovar, acto 1, escena X)⁴²

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=CLBzPBjHW_c&t=1166s

³⁸ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 15:58. <https://www.youtube.com/watch?v=Y8kLt90yo7c>

³⁹ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 23:15. <https://www.youtube.com/watch?v=Y8kLt90yo7c>

⁴⁰ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 1:15. <https://www.youtube.com/watch?v=3oKwn8oMW0A&t=90s>

⁴¹ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 3:09. <https://www.youtube.com/watch?v=HvUvhQsiGUY&t=1s>

⁴² En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 21:46. <https://www.youtube.com/watch?v=HvUvhQsiGUY&t=1s>

FELIPE: "No me engaño, dice, no me engaño. Las hierbas no fertilizan mi cuerpo, pero sí mi alma..."

EL ANCIANO: allí

FELIPE: "Hoy la encontré delirando, abrazada a la almohada. Gritaba: Sí, sí, he podido. La he encarnado; puedo convocarla, darle vida con mi vida..." ¡Aura...! Es Aura. Y él..."

EL ANCIANO: Eres tú, Felipe.

FELIPE: Soy yo, yo...

EL ANCIANO: Tú, tú... FELIPE: ...Perdido, olvidado...

EL ANCIANO: Tú, tú... (Tovar, acto 1, escena X).⁴³

En cuanto al tema de las memorias, (imagen 4) Delgado explica que este tema está basado en el mismo conjunto de acordes que el tema de la casa, pero en este caso, los acordes se vuelven más interesantes al agregar notas extra (terceras mayores y menores). Esto hace que suenen más profundos. Además, estos acordes están conectados a una parte importante de la escala musical (el cuarto grado), lo que le da más fuerza y emoción a la pieza. Así que, aunque la base es la misma, el tema de las memorias es más elaborado y suena más intenso y variado (Delgado,50).



(Imagen 4) C64-96 Aguilar (2002).

Por otra parte, el tema de las memorias tiene un "pasaje tonal" lo que implica que la historia sigue un tema o idea principal a lo largo de su desarrollo. En música, un "pasaje tonal" es una sección de la obra que se enfoca en una nota o acorde principal, y toda gira en torno a ella. En este tema de las memorias, eso quiere decir que, aunque la historia pueda cambiar de

⁴³ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 0:20.
<https://www.youtube.com/watch?v=nnX8F1JNb0s>

momentos o emociones, siempre regresa a esa idea central que da sentido a todo. Es decir, en la ópera, este tema musical puede aparecer en cualquier momento, acompañadas de otras melodías y temas. Esto sugiere un aspecto importante de la novela: el regreso al pasado, el cual se evoca constantemente a través de las memorias, funcionando como un recordatorio constante de volver a lo vivido.

Para Aguilar, el tema de las memorias se puede distinguir en dos aspectos que surgen de la melodía de las memorias. A continuación, se presentan algunos ejemplos en los que Aguilar denomina "melodía 1" y "melodía 2". Estas se combinan con otros temas musicales o motivos, generando una evocación del pasado. Estas son importantes porque pueden aparecer alteradas o diferentes a como se mostraron en la primera escena. La melodía 1 es una parte de la música que suena adornada y es tocada por la flauta, el oboe y el clarinete. En la partitura, esto se muestra como una sección donde estos instrumentos son muy importantes, con notas que incluyen decoraciones o melodías más complicadas. Aunque esta melodía vuelve a aparecer más adelante, lo hace de una manera más simple o un poco diferente. Esto puede reflejar cómo los personajes o la situación en la historia han cambiado con el tiempo.

Por ejemplo, se presenta en la tercera escena, cuando se menciona al general Llorente quien le lleva la maleta de Felipe a su cuarto. Las melodías que se hacen presentes al hablar del general Llorente es la melodía de magia y de la melodía 1. Ejemplificado de la siguiente manera:

Llorente toca a la puerta. Felipe reacciona" (Tovar, escena III.). "c.418-421 4N*; c.422-425 'melodía de la magia' disminuida; c.426-433 progresión basada en notas del 2N y 2N' + c.426-427 'melodía memorias 1'; c.433-438 progresión de terceras del 4N. (Aguilar,73) ⁴⁴

En otras palabras "Llorente toca a la puerta. Felipe reacciona" se puede interpretar como un momento clave que desencadena una serie de emociones y tensiones entre los personajes. (Felipe y el general Llorente). La acción de tocar a la puerta simboliza la llegada de lo inesperado, lo que puede alterar el estado actual de los personajes. En esta partitura la música usa varias melodías y progresiones (cambios en los acordes) que van acompañando la escena. La "melodía de la magia" es más oscura, lo que da una sensación de misterio o tensión. Las notas 2N y 2N' son términos que indican segundos en la música, lo que significa que hay una

⁴⁴ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 8:45.
<https://www.youtube.com/watch?v=3oKwn8oMW0A&t=90s>

distancia de dos notas entre ellas. Estas notas pueden mostrar cómo los personajes y sus relaciones cambian con el tiempo. La "progresión de terceras del 4N" se refiere a terceras, lo que significa que las notas están separadas por tres posiciones en la escala musical. Esto intensifica la emoción, especialmente cuando Felipe reacciona, creando un contraste entre la calma y la próxima confrontación.

Por lo tanto, el tema de las melodías es alterado a lo largo de la ópera, pero siempre recurre a ambas melodías.

La "melodía de las memorias 2", en algunos casos, introduce nuevas emociones o aspectos narrativos; es compleja y tiene diferentes instrumentaciones para mostrar un desarrollo en la historia o en los sentimientos de los personajes; por ejemplo, cuando Felipe se cuestiona por qué Aura sigue viviendo en la casa junto con la anciana, aparece una mezcla de incertidumbre, resignación y esperanza. Felipe cuestiona las razones por las que alguien continuaría viviendo en un lugar que percibe como desolado y sombrío, lo que sugiere una atmósfera de abandono o tristeza. Propone que la voluntad propia de la persona no sería suficiente razón para quedarse, especulando que quizás hay un desconocimiento o miedo del mundo exterior, alimentado por la tía que describe el mundo de manera temible. Este miedo sirve como una forma de control o retención

FELIPE: ¿Por qué vive aquí, en esta casa vieja y sombría? No puede ser su voluntad; le sería tan fácil irse... O no, tal vez no, porque desconoce el mundo, y su tía le asusta al describírselo y así la retiene a su lado, y ella se somete con la esperanza de que algún día, tú. (Tovar, escena III)⁴⁵

Ubicados en "c.475-479 'melodía de las memorias 2' con transposiciones + c.475-480 progresión de terceras del 4N comenzando por 4N*; c.481-487 4N* en disposición rítmica del 'motivo de los ojos verdes' que termina en acordes prolongados"⁴⁶ (Aguilar Salgado, 74).

Es decir que la "melodía de las memorias 2" aparece con transposiciones, lo que significa que la melodía cambia de tono, seguida de una progresión de terceras del 4N (la cuarta nota de la escala) que aumenta la emoción. Además, el "motivo de los ojos verdes" usa la disposición rítmica del 4N (cuarta nota), que se combina con el 2N (segunda nota), creando

⁴⁵En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 11:06.

<https://www.youtube.com/watch?v=3oKwn8oMW0A&t=90s>

⁴⁶ El análisis describe cómo los motivos musicales se transforman y se combinan, usando diferentes técnicas como la transposición, la variación rítmica y la progresión armónica, para desarrollar la narrativa musical.

tensión emocional, y termina en acordes prolongados para intensificar el impacto de la escena.

De manera que, las memorias sirven como un puente entre los personajes de la ópera (especialmente entre Aura y Consuelo) y el pasado, representado por el general Llorente. Además, reflejan la influencia del pasado en el presente y cómo los recuerdos y la historia de los personajes determinan sus acciones y relaciones.

Dicho esto, y recordando que el elemento importante para el análisis de este apartado son las fotografías, se observa cómo Lavista las incorpora de manera implícita en la ópera, específicamente la tercera fotografía. Aunque no se indican de forma directa, se puede deducir su existencia, ya que, mediante diálogos, Felipe menciona su reconocimiento en la fotografía, tal como ocurre en la novela. Los diálogos que se presentan en la ópera relevantes son:

LLORENTE: Allí.

FELIPE: 'Hoy la encontré delirante, abrazada a la almohada. Gritaba: Sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, darle vida con mi vida.'

Felipe deja de leer.

FELIPE: Aura. Es Aura. Y él...

LLORENTE: Eres tú, Felipe.

FELIPE: Soy yo, yo... LLORENTE: Tú, tú... FELIPE: ...Perdido, olvidado EL ANCIANO: Tú, tú... FELIPE: Borrado... pero yo, yo... EL ANCIANO: Eres tú, tú... Llorente cierra el manuscrito (Tovar escena X).⁴⁷

De igual manera en la novela, se describe cómo Felipe se reconoce a través de la última fotografía: "La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es el, es . . . eres tú. Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú" (Fuentes, 46).

Por lo tanto, en este caso, la fotografía se clasifica dentro de la categoría de asociación. A través de recuerdos o vínculos mentales que el oyente familiarizado con la novela puede establecer, se asocia la escena específica en la que Felipe encuentra las fotos. De este modo, se logran evocar recuerdos del pasado y conexiones mentales relacionadas

⁴⁷ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 0:58.
<https://www.youtube.com/watch?v=nnX8F1JNb0s>

con las fotografías. De tal manera que los espectadores logran transformar un elemento visual (las fotografías) en una experiencia auditiva.

Otro elemento que justifica que se presentaron las fotos es la completa transformación de Felipe en el general Llorente, la cual ocurre después de que se identifica en las fotografías. Lavista asigna a este evento un tema particular, denominado "tema de la transformación" (Lavista, escena X). Puesto que la transformación de Felipe es un reconocimiento visual que se refuerza auditivamente en la ópera.

Por último, la fotografía también se puede clasificar bajo la categoría de la transposición. Según Bruhn, "La transposición pretende recrear por otros medios lo que se expresa en la obra de arte primaria. Esta recreación puede producirse en cualquier punto de la escala, desde lo más directo a lo más sutil" (Bruhn, 59). Las fotografías que originalmente son un elemento visual en la novela se transforman en una experiencia auditiva. Aunque las fotografías no se mencionan directamente en la ópera, su efecto y significado se recrean a través de la música y los diálogos. Este proceso de transposición logra que los espectadores experimenten de manera auditiva y emocional lo que inicialmente es una experiencia visual en la novela.

Este proceso refleja una reinterpretación de los recuerdos que se van transformando a lo largo del tiempo, como las fotografías que capturan un instante del pasado pero que, al ser observadas nuevamente, pueden invocar nuevos significados. De manera similar, en la ópera, las melodías que representan las memorias del general Llorente se modifican, se enriquecen y se elaboran. Tal como lo señala Delgado, al incorporar variaciones y complejidades armónicas que reflejan cómo el paso del tiempo altera nuestra percepción del pasado. Al no mostrar de manera explícita las fotografías en la narración, sino depender de las palabras y las melodías para reconstruirlas, Lavista realiza una écfrasis musical que hace al oyente partícipe en la construcción de los recuerdos, evocando un viaje emocional similar al que se realiza al mirar una fotografía antigua.

3.4 Écfrasis musical en la ópera *Aura*: Un análisis del grabado religioso⁴⁸

El último elemento por analizar es la presencia de un grabado religioso. Para Lavista, este elemento visual desempeña un papel crucial en la construcción del ambiente de la ópera, contribuyendo de manera significativa a la creación de una atmósfera de misterio y magia ritual.

Para abordar el grabado religioso, es necesario primero tratar un aspecto musical en específico: "el tema de la evocación". Lavista emplea este recurso musical para evocar diversos aspectos, no solo el grabado. Por ejemplo, "tema de la evocación de Aura". Este tema musical tiene la finalidad específica de aparecer cuando Consuelo hace el llamado a Aura: "Consuelo extiende la mano. Aura surge de la penumbra duplicando el gesto como en un espejo. Las manos se tocan. Felipe mira a Aura que devuelve la mirada cuando la anciana mira hacia él". Se puede escuchar en la primera escena (Tovar, escena I).⁴⁹ Otro ejemplo es cuando el "tema de la evocación" se combina con el "tema de las campanas": "Felipe recuerda los ojos de Aura. Aura sale del cuarto de Consuelo y recorre los pasillos. Aura toca la campana. Felipe reacciona. Sale de su cuarto y ve a Aura que pasa abajo y lo mira".⁵⁰ Sin embargo, el tema de interés radica en la relación entre el "tema de la evocación" y el "motivo de letanía" (los cuales también pueden aparecer combinados con otros temas o melodías).

El "tema de la evocación" junto con el "motivo de letanía" se representa de la siguiente manera en la segunda escena (imagen 5).⁵¹

⁴⁸ En el minuto 1:29, se presenta la música de *Letanía*. Puedes ver esta escena en el siguiente video de YouTube, publicado por Manuel Yrizar. www.youtube.com/watch?v=nnX8F1JNb0s&t=858s.

⁴⁹ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 21:15. <https://www.youtube.com/watch?v=Y8kLt90yo7c>

⁵⁰ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 13:12. <https://www.youtube.com/watch?v=3oKwn8oMW0A&t=666s>

⁵¹ En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 1:29. <https://www.youtube.com/watch?v=3oKwn8oMW0A&t=666s>

Handwritten musical score for 'Aura' by Lavista. The score is divided into two systems, A and C. System A (measures 19-27) features a vocal line with lyrics 'Hay que a-cos-tum-brar-se a la pe-num-bra.' and piano accompaniment. System C (measures 28-35) is marked '(letanía)' and includes the instruction 'Llorente se dirige al canto de Felipe.' and 'Aura abre'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p.' and 'mf'.

Imagen 5 c.266-27

Es decir, el “tema de la evocación” junto con el “motivo de letanía” tienen una sonoridad densa y oscura, creando un ambiente serio y dramático. Hay una única melodía principal que actúa como la guía central de la composición, dándole dirección al conjunto. La voz, por su parte, no se desarrolla como un canto tradicional, sino que se asemeja más a un rezo o recitado, con pocas variaciones en las notas, lo que la hace parecer plana y casi monótona.

El resultado general transmite una sensación de caos, ya que la voz recitada y la música parecen entrelazarse de manera intensa. En las notas graves hay momentos de gran velocidad con figuras musicales muy rápidas (llamadas semicorcheas).⁵² Estas aportan un

⁵² Una semicorchea es una figura musical que representa una duración equivalente a la mitad de una corchea. En términos de tiempo, una semicorchea dura la cuarta parte de un compás de 4/4 (1/16 del valor de un compás completo). Se representa gráficamente como una nota con una plica (línea vertical) y dos banderitas o corchetes en el extremo de la plica. Es utilizada para indicar notas rápidas dentro de una composición musical (Gutiérrez, 185). Es decir, en *Aura* de Lavista las notas graves, hay momentos de gran velocidad con figuras musicales muy rápidas, conocidas como semicorcheas. Estas notas, que se tocan más rápidamente que las otras, crean una sensación de

contraste dinámico dentro de la densidad de la pieza. Estos elementos combinados logran un efecto místico y envolvente.

Esta música se manifiesta cuando Consuelo está arrodillada rezando. En este momento, la música se entrelaza con los diálogos, creando una atmósfera que refuerza la carga emocional de la escena. La siguiente cita tomada del libreto de la ópera lo justifica:

Aura parece renuente a separarse de Consuelo, pero al fin se decide y echa a andar.
Felipe titubea, Consuelo sonríe y le hace un gesto; él sigue a Aura. Al salir cierra la puerta.
Felipe sigue a Aura por el corredor. Consuelo se levanta, no sin trabajos, y va a arrodillarse en el reclinatorio donde ahora se concentra la luz. Reza una letanía.
FELIPE: Aura... Aura, espere...
Felipe tropieza.
AURA: Tenga cuidado. Hay que acostumbrarse a la penumbra. (Tovar, escena II)
[Se escucha la letanía que reza Consuelo.]

Es precisamente en este momento cuando se presenta el grabado mencionado en la novela de Fuentes. Mientras está arrodillada, Consuelo se encuentra frente a un grabado, lo que añade una dimensión visual que intensifica la experiencia dramática:

La ves de lejos: hincada, cubierta por ese camión de lana burda, con la cabeza hundida en los hombros delgados: (...) ella levanta los puños y pega al aire sin fuerzas, como si librara una batalla contra las imágenes que, al acercarte, empiezas a distinguir: Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel Miguel, los demonios sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera: sonrientes porque, en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados, les vacían calderones de agua hirviente, violan a las mujeres, se embriagan, gozan de la libertad vedada a los santos (Fuentes, 19).

Por otra parte, Lavista pone énfasis en una sola imagen, es decir, el grabado. Esto se puede deducir porque en la narrativa de Fuentes se menciona que Felipe se acerca a observar una imagen central:

Te acercas a esa imagen central, rodeada por las lágrimas de la Dolorosa, la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel, la cólera del Arcángel, las vísceras conservadas en frascos de alcohol, los corazones de plata: la señora Consuelo, de rodillas, amenaza con los puños, balbucea las palabras que, ya cerca de ella, puedes escuchar: —Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡Ay, pero como tarda en morir el mundo! (Fuentes, 19).

agitación. La velocidad de las semicorcheas genera un contraste con el resto de la música, añadiendo energía y dinamismo a la pieza.

De igual manera, esta descripción se encuentra en la segunda escena, que se sigue representando mediante el "tema de la evocación," el "motivo de la letanía" y los diálogos. Comenzando cuando Consuelo recita la letanía en voz alta: "Por las lágrimas de la Dolorosa, por la muerte del Crucificado, por la ira de Gabriel..." es aquí cuando la música de la letanía en las partituras se intensifica, creando una atmósfera de devoción mientras Consuelo se arrodilla y ora. Mientras ella recita, la melodía de la letanía refuerza la intensidad emocional del momento.

Esto permite deducir que se está haciendo referencia a la descripción del grabado:

CONSUELO: Por las lágrimas de la Dolorosa, por la muerte del Crucificado, por la ira de Gabriel, por el gozo de Luzbel...

Llorente se dirige al cuarto de Felipe. (Tovar, escena II)

AURA: Aquí están los manuscritos. Ahora se los muestro.

[Comienza la letanía]

CONSUELO: ...las vísceras, los corazones, las almas desperdigadas, los cuatro jinetes y las siete plagas...

Aura saca de un estante un legajo voluminoso y lo pone en la mesa. Felipe se acerca buscando los ojos de Aura, que los desvía indicándole los papeles. Él los hojea; ella lo observa. Felipe mira a Aura que aparta los ojos.

[Fin de la letanía] (Tovar, escena II)⁵³

El grabado representa una escena de sufrimiento, martirio y condena. La música y el contexto del grabado trabajan juntas para convertirse en un vehículo de evocación de imágenes del dolor, el sacrificio, el sufrimiento y el conflicto interno.

Ahora bien, la ópera de Lavista no hace referencia explícita al grabado tal como ocurre en la novela de Fuentes. Sin embargo, gracias a la referencia de la novela, se puede deducir que estos elementos también están presentes en la ópera mediante el "tema de la evocación," el "motivo de la letanía," y los diálogos. Por esta razón, el grabado religioso se incluye en la categoría de la asociación, ya que se evocan de manera implícita. La audiencia puede llegar a asociar esta música con las imágenes religiosas mencionadas en la novela, completando así el significado.

Como segunda forma de categorización del grabado religioso se encuentra la suplementación. Como ya se ha mencionado la suplementación se refiere al enriquecimiento

⁵³En el siguiente enlace se puede ver y escuchar la escena a partir del minuto 0:00-1:57.
<https://www.youtube.com/watch?v=3oKwn8oMW0A&t=666s>

o ampliación de una obra de arte, usualmente visual, a través de la incorporación de elementos sonoros que evocan sensaciones, emociones o contextos que no están explícitamente presentes en la obra original. Esta categoría no solo busca completar o complementar lo visual con lo auditivo, sino también enriquecer la experiencia interpretativa del espectador u oyente, ofreciendo una perspectiva más amplia y profunda.

Por ello, en la ópera de Lavista se integran el "tema de la evocación", el "motivo de la letanía" y los diálogos, con el propósito de ofrecer una experiencia sensorial a la audiencia. Así, la música y los diálogos operan como mediadores que despiertan imágenes mentales y sentimientos asociados al grabado, haciéndolo cobrar vida en la imaginación del espectador.

Lavista no solo crea un paisaje sonoro que acompaña y enriquece el drama, sino que también remite a la iconografía religiosa que se encuentra en la novela de Fuentes, elevando el impacto emocional de la escena. Este grabado, aunque ausente de forma explícita en la ópera, es evocado implícitamente mediante las estructuras musicales, lo que permite una suplementación de la obra visual, agregando una dimensión auditiva que transforma la experiencia del espectador.

En los tres análisis realizados sobre la ópera *Aura* de Mario Lavista, se revela la profunda interacción entre la música, la literatura y los elementos visuales. Lavista demuestra que no dejó de lado las características esenciales de la novela, sino que las trasladó a su ópera, utilizándolas como cimientos para preservar la esencia de *Aura*.

Por lo tanto, un aspecto sobresaliente de estos análisis es el papel del espectador y su conocimiento previo de la novela. Al realizar estos estudios, se concluyó que contar con un contexto previo favorece la identificación de ciertos elementos o en caso contrario, correr el riesgo de pasarlos por alto. Este punto se observó principalmente por la categoría de "asociación" que propone Bruhn (se observa que, a través de recuerdos o vínculos mentales, el oyente familiarizado con la novela puede conectar con escenas específicas).

Por ejemplo, las fotografías incluidas en los documentos del general Llorente, las cuales se reconocen principalmente porque se mencionan en la novela. De manera similar, el grabado religioso adquiere mayor relevancia gracias a su descripción más detallada en el texto literario. Esto demuestra el gran acercamiento que Lavista busca establecer con la novela de Fuentes, pero de modo autónomo y diferente.

Por ejemplo, no solo reproduce o describe el espacio físico de la casa, sino que, a través de su transposición, trasciende lo literal para establecer una conexión emocional y sensorial con el espectador. No solo se escucha en los momentos clave de la obra, sino que crea una atmósfera que refleja las características fundamentales de la casa: su dualidad entre la luz y la oscuridad, la permanencia y el transcurso del tiempo, y la confusión entre lo tangible y lo intangible. De manera similar, las fotografías que se analizaron refuerzan visualmente esta experiencia sensorial, al capturar momentos clave que evocan los cambios de percepción que los personajes experimentan. Las fotografías proporcionan una representación estática que, en su aparente quietud, sugiere el flujo dinámico de la temporalidad y las transformaciones que ocurren en la obra, funcionando como un puente entre el sonido y la imagen. Por otro lado, la presencia del grabado, con su capacidad para reproducir y reinterpretar las escenas de escenas religiosas añade una capa más a la exploración del ambiente místico que se presenta en la casa. Fusionando los elementos visuales y sonoros. En conjunto, estos tres elementos —la casa, la fotografía y el grabado— conforman una experiencia auditiva esencial que enriquece la ópera completa de Lavista, permitiéndole recrear y devolver a la vida a Aura.

Conclusión

La ópera *Aura* de Mario Lavista, basada en la novela homónima de Carlos Fuentes, representa un punto de confluencia entre la literatura y la música, lo que permitió una exploración de la relación entre ambos medios artísticos. Sin embargo, esta investigación se centró en analizar la obra de Lavista desde la óptica de la écfrasis musical, con el objetivo principal de realizar un análisis fundamentado en la metodología de Siglind Bruhn, quien propone un marco teórico esencial para estudiar la relación entre la música y la literatura, o entre la música y los elementos visuales.

Este enfoque permitió una exploración más pausada y detallada de la ópera de Lavista. Se observó cómo los elementos visuales presentes en la novela son piezas clave para la creación de la ópera *Aura*. Al analizarlos en el contexto de la ópera, se observó cómo los elementos se adaptan y transforman adquiriendo una nueva forma de ser percibidos. Por lo tanto, se pudo definir que la ópera de Mario Lavista constituye un caso de écfrasis musical.

Para obtener esta conclusión, como ya se observó, fue necesario recopilar información básica y precisa sobre el concepto de écfrasis musical, junto con su fundamentación teórica. En este sentido, gracias al libro de la musicóloga Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (2000), fue posible comprender y traducir los conceptos clave de este enfoque, lo que facilita la realización de futuros análisis desde la perspectiva de la écfrasis musical. Al clarificar estas categorías, se proporciona una herramienta metodológica útil para investigadores y académicos interesados en explorar cómo la música puede representar, interpretar o dialogar con una obra literaria. Esto no solo contribuye al análisis musical de *Aura*, sino que también establece una base teórica accesible para aplicar en estudios de otras obras musicales basadas en textos literarios, potenciando su comprensión desde una óptica interdisciplinaria.

Sin embargo, una de las principales limitaciones del estudio fue la falta de investigaciones previas sobre el análisis de écfrasis musical. Esto provocó que en ocasiones la teoría disponible no fuera completamente clara o suficiente para fundamentar todos los aspectos del análisis. No obstante, Siglind Bruhn fue muy accesible y respondió a varias preguntas que surgieron durante el desarrollo de esta tesis. Además, en su página oficial se pueden consultar una variedad de artículos sobre écfrasis musical y adquirir el libro que sirvió como base para este trabajo. Otra dificultad fue la comprensión de ciertos aspectos musicales, dado que no se contaba con una formación profunda en este campo. Afortunadamente, esta limitación fue superada gracias a la colaboración y asesoría del tenor solista y maestro Gabriel de la Cruz, licenciado en música con especialidad en canto por el Centro Morelense de las Artes (CMA). Su apoyo fue fundamental para entender y analizar en detalle los elementos musicales de la ópera *Aura* de Mario Lavista, lo que permitió realizar un análisis más preciso y completo de la obra desde la perspectiva de la écfrasis musical. De igual manera, el asesoramiento del maestro Eduardo Velarde en la comprensión y corrección de esta tesis fue de gran ayuda, ya que sus observaciones contribuyeron significativamente a mejorar tanto el análisis como la claridad del texto, fortaleciendo la investigación en su conjunto.

En cuanto a los resultados, esta tesis logró realizar un análisis ecfrástico musical de la ópera *Aura*. Se identificaron elementos relevantes de la novela, como la arquitectura de la casa, las fotografías en las memorias del general Llorente y un grabado religioso. Resultó

interesante observar cómo Mario Lavista retomó los elementos visuales de la novela con un enfoque preciso. Este enfoque permitió resaltar la interconexión entre la música y los elementos visuales y literarios, contribuyendo así al desarrollo del estudio de la écfrasis musical en el ámbito operístico. Por otra parte, los resultados abren nuevas posibilidades para aplicar el análisis de écfrasis musical a otros estudios musicales basados en obras literarias. Este enfoque permite explorar cómo diferentes composiciones musicales, inspiradas por textos literarios, reinterpretan y transforman la narrativa original desde una perspectiva sonora. Al aplicar la écfrasis musical, se puede analizar la obra primaria desde un ángulo distinto, identificando cómo los elementos literarios se adaptan y cobran vida a través de la música. Este enfoque multidisciplinario amplifica la complejidad de *Aura* como una obra de arte única. Al mismo tiempo, reflexiona sobre el poder de las artes para traducir y transponer realidades. Nos hace conscientes de cómo nuestros sentidos; visual, auditivo y táctil se combinan para construir nuestra comprensión del espacio, la memoria y las emociones.

Al analizar la obra a través de estos tres vectores, podemos entender de manera más profunda cómo las diferentes formas artísticas se complementan y se enriquecen mutuamente, creando una sinergia que invita a la reflexión sobre la naturaleza misma de la percepción y la creación artística.

Glosario

[1] La palabra "enargeia" es un término retórico que proviene del griego. Se refiere a la vívida descripción en el discurso y la escritura que crea imágenes vívidas y claras en la mente del oyente o lector. Es la calidad de una narrativa o una descripción que hace que los eventos o escenas descritas parezcan estar ocurriendo ante los ojos del lector (Posada, *e-España*, journals.openedition.org/e-spania/36222)

[2] En el ámbito del arte, el término "Gestalt" se utiliza para referirse a un enfoque o estilo artístico que se basa en los principios de la teoría de la Gestalt. En este contexto, "Gestalt" se refiere a la creación de obras de arte que enfatizan la percepción de totalidades y patrones en lugar de detalles individuales. Los artistas que trabajan dentro de la estética de la Gestalt a menudo buscan crear composiciones que sean visualmente armoniosas, equilibradas y significativas. Véase "Influencia de la Gestalt en el Arte y en la Producción Cultural,"(Susanalogy, <https://susanalogy.com/influencia-de-la-gestalt-en-el-arte-y-en-la-produccion-cultural/>)

[3] La poesía concreta es una forma de expresión artística que surgió en la segunda mitad del siglo XX como reacción al uso tradicional del lenguaje en la poesía. Se caracteriza por su integración de elementos visuales y espaciales para transmitir significados, utilizando innovaciones en diseño tipográfico y disposición espacial de las palabras en la página. Los poetas concretos buscan desafiar las convenciones literarias y explorar nuevas formas de comunicación. Surgiendo inicialmente en Brasil con el movimiento concreto en la década de 1950, se expandió internacionalmente, influenciado por movimientos de vanguardia como el dadaísmo y el surrealismo. La poesía concreta emplea el espacio y la tipografía para crear composiciones poéticas que destacan por su visualidad, utilizando formas geométricas, líneas y colores para enfatizar el aspecto visual de las palabras y ofrecer una experiencia estética única. También se caracteriza por el juego con el lenguaje, experimentando con sintaxis, gramática y significados para desafiar las normas lingüísticas y abrir nuevas posibilidades expresivas (Padín, 1-2).

[4] Las jarchas son unas pequeñas cancioncillas romances- los más antiguos vestigios de la lírica popular europea-análogas a nuestros antiguos "villancicos" (...) estas cancioncillas están situadas al final de unos poemas árabes o hebreos (...) llamados moaxajas; género inventado en la Andalucía musulmana entre las postrimerías del siglo IX y los comienzos del X (Jarchas,2009).

[5] Las arias es un fragmento musical compuesto por tres secciones y para ser interpretado por una sola voz sin la presencia de un coro. Puede ir acompañada de un arreglo orquestal y formar parte de óperas y zarzuelas. Esta tiene movimiento pausado, de naturaleza cantáble y con mucha ornamenta. Viene de la época del Renacimiento, en sus años finales (Figueredo, 2021).

[6] Según Pérez Porto y Merino, la banda sonora es el conjunto de piezas musicales, efectos de sonido y diálogos que acompañan una obra audiovisual, como películas, series, videojuegos o programas de televisión. Su función principal es apoyar y realzar la narrativa, las emociones y la atmósfera de la historia, contribuyendo a la experiencia del espectador. Las bandas sonoras pueden estar compuestas por música original creada específicamente para la obra, canciones previamente existentes o una combinación de ambas (“Banda Sonora: Qué es, definición, características y estructura”).

[7] Soprano: Es la voz femenina más aguda. Características: La voz de soprano es brillante, ligera y flexible. Tiene la capacidad de alcanzar notas muy altas y a menudo se asocia con personajes jóvenes, inocentes o de gran importancia en la trama. Puede ser dramática, lírica o coloratura (una soprano con agilidad para cantar rápidas escalas y trinos). Personajes típicos: Heroínas, princesas, jóvenes enamoradas o figuras espirituales (Puga, 406).

[8] Mezzosoprano: Es la voz femenina de rango medio. En cuanto a sus características: Su tono es más oscuro y cálido que el de la soprano. Las mezzosopranos suelen interpretar personajes con mayor madurez o intensidad emocional. Tienen una voz más rica y profunda, y a veces asumen roles secundarios importantes, como madres, villanas o figuras misteriosas. Personajes típicos: Madres, villanas, figuras sensuales o dramáticas (Puga, 265).

[9] Tenor: Es la voz masculina más aguda. Características: La voz del tenor es clara, expresiva y puede transmitir tanto pasión como vulnerabilidad. A menudo son los protagonistas masculinos, con voces capaces de expresar emoción, heroísmo y poder. Hay diferentes tipos de tenores, desde los más ligeros hasta los dramáticos, capaces de cantar roles más pesados y fuertes. Personajes típicos: Héroes, jóvenes enamorados, príncipes o figuras centrales de la trama (Puga, 421).

[10] Barítono: Es la voz masculina de rango medio. Características: La voz de barítono es robusta y rica, con una calidad grave y autoritaria. Tienen una mayor versatilidad en sus personajes, que pueden ser tanto héroes como villanos o figuras paternas. Su tono más oscuro

les permite interpretar personajes más serios o enigmáticos. Personajes típicos: Villanos, padres, líderes o personajes secundarios importantes con mucha profundidad (Puga, 58).

[11] Técnicas extendidas: Son métodos no convencionales para utilizar instrumentos musicales, que van más allá de su uso tradicional. Por ejemplo, en lugar de tocar las notas habituales, un violinista podría rasgar las cuerdas o golpear el cuerpo del instrumento para crear sonidos nuevos y diferentes (Puga, 58).

[12] Disonancias: Son combinaciones de notas que crean tensiones y que no se resuelven de manera armónica o consonante. Las disonancias generan un sentido de inestabilidad o conflicto en la música, a menudo empleadas para expresar emociones intensas o para desafiar las expectativas del oyente (Puga, 139).

[13] Texturas sonoras no convencionales: Se refiere a la creación de timbres y combinaciones de sonidos que no siguen los patrones tradicionales. Esto puede incluir la superposición de sonidos inusuales, el uso de técnicas de interpretación innovadoras o la experimentación con efectos electrónicos para crear una experiencia auditiva única (Moncada, 119).

[14] Orquestar la partitura para un grupo de cámara: Esto se refiere a la adaptación de la música para una orquesta de cámara, que es un conjunto pequeño de músicos. Generalmente, un grupo de cámara incluye entre 10 y 20 músicos, y cada instrumento o grupo de instrumentos tiene un papel específico en la interpretación. El término "orquestar" significa arreglar la música para que sea tocada por esta formación (Pavis, 320).

[15] Necesidades dinámicas y tímbricas de su música: Las "necesidades dinámicas" se refieren a los requisitos relacionados con los niveles de volumen y las variaciones en la intensidad del sonido que la música requiere. Las "necesidades tímbricas" se relacionan con la textura y el color del sonido, es decir, cómo suena la música en términos de calidad y timbre, dependiendo de los instrumentos que se utilizan.

[16] La armonía tonal es un concepto en música que se refiere a la organización de los sonidos en un sistema basado en tonalidades o escalas. En este sistema, se establece una nota fundamental (tónica) alrededor de la cual se desarrollan otras notas, formando acordes y progresiones armónicas. La armonía tonal busca crear una sensación de resolución y estabilidad, guiando al oyente a través de un paisaje sonoro en el que las relaciones entre las notas y los acordes son coherentes y predecibles (Moncada,18).

[17] En música, el "leitmotiv" es una breve melodía o frase musical que se asocia con un personaje, emoción o concepto específico dentro de una obra. Este recurso se utiliza para identificar y desarrollar estos elementos a lo largo de la pieza, creando una conexión emocional con el oyente (Pavis,237)

[19] La "celesta" es un instrumento de percusión que pertenece a la familia de los instrumentos de teclado. Se toca mediante un teclado similar al de un piano y produce un sonido dulce y brillante gracias a unas láminas de metal que vibran cuando se golpean con pequeños martillos (Real Academia Española, "celesta").

Bibliografía

- Aguilar, Ananay. "La Circularidad En Aura, La ópera De Mario Lavista". *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, vol. 2, n.º 1, octubre de 2005, pp. 53-71, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6430>.
- . *Aura, análisis de la ópera de Mario Lavista*. Tesis doctoral, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, 2002.
- Aixalà, Roger Alier. *Guía universal de la ópera*. Ediciones Robinbook, 2007.
- . *Historia de la ópera*. Ediciones Robinbook, 2002.
- Minutti Alonso, Ana R. *Resonances of Sound, Text, and Image in the Music of Mario Lavista*. Tesis de doctorado, University of California, Davis, 2008.
- . *Mario Lavista: Mirrors of Sounds*. New York, 2023. Oxford Academic, 23 Nov. 2023, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190212728.001.0001>. Accessed 16 Jan. 2025.
- Álvarez del Toro, Federico. "Carlos Fuentes y la música" *Proceso*, 16 May 2012, <http://www.proceso.com.mx/307696/carlos-fuentes-y-la-musica>.
- Artigas Albarelli, Irene. *Galería de Palabras. La Variedad de la Ecfrasis*. UNAM, FFL / Bonilla Artigas Editores / Iberoamericana, 2013.
- Arzabal, Roberto Cruz. "Ecfrasis." *Vocabulario Crítico para los Estudios Intermediales: Hacia el Estudio de las Literaturas Extendidas*, editado por Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls, primera ed., Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, pp. 137–148.
- Así surgió la ópera en México - Sin conservadores*. Dirigido por Cultura UNAM, 2021. YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=M3xg_GlYgD8.
- Borislova, Nadezhda Borislavovna. *Écfrasis musical en la obra de Nikita Koshkin, Francisco Villegas y Sergio Ocampo*. 2009. Tesis doctoral.
- Brill, Dorothee. *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*. UPNE, 2010.
- Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Pendragon Press, 2000.
- Burkholder, J. Peter, et al. *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial, 2015.
- Caivano, José Luis. "Sinestesia visual y auditiva: la relación entre color y sonido desde un enfoque semiótico." *deSignis*, no. 4, 2003, pp. 175-186. Editorial Gedisa, Barcelona. Web. 12 de julio de 2016, <https://www.researchgate.net/publication/237648037>.
- Castañón, Adolfo. "Instinto de Inez, de Carlos Fuentes". *Letras Libres*, 10 de mayo de 2016, <https://letraslibres.com/libros/instinto-de-inez-de-carlos-fuentes/>.
- Cintra, Armando. "Aura, de Mario Lavista: una nueva lectura de la novela de Carlos Fuentes." *Ensayos críticos sobre literatura femenina, miradas al margen*, coordinado por Alma Corona, Diana Hernández, Francisco Romero y María Alvarado, BUAP, 2017, pp. 71-82. [academia.edu](https://www.academia.edu), https://www.academia.edu/39974853/AURA_de_Mario_Lavista_Una_nueva_lectura_de_la_novela_de_Carlos_Fuentes.
- Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Editorial XYZ, 2000.
- Corre, Hervé. "Los lieder de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 10, no. 10, diciembre de 2021, pp. 269-294. ResearchGate, <https://doi.org/10.5944/signa.vol10.2001.32286>.
- Contreras Soto, Eduardo. "Una ópera para nuestro tiempo: cuatro propuestas." *Revista Heterofonía*, vol. 26, no. 108, 1993, pp. 45–51.

- Day, S. "Some Demographic and Socio-cultural Aspects of Synesthesia." *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*, editado por L.C. Robertson y N. Sagiv, Oxford University Press, 2005, pp. 11-33.
- Delgado, Eugenio. "El lenguaje musical de Aura." *Revista Heterofonía*, vol. 26, no. 108, 1993, pp. 45-51.
- Diago Busto, Pablo. "Una introducción a la relación entre música y literatura en las letras hispánicas." *Oceánide*, no. 3, 2011, <http://oceanide.netne.net/articulos/art3-10.php>.
- Domínguez, María Fernanda. "La región más transparente: las voces de la ciudad de México." *Revista de filología románica*, no.6, 2008, pp. 181-187.
- Figueroa, Emilio. "Arias de Opera: algunas de las más bellas". *Analítica.com*, 28 de agosto de 2021, <https://www.analitica.com/entretenimiento/musica/arias-de-opera-algunas-de-las-mas-bellas/>.
- Figueroa, Adrián. "La ópera del siglo XIX fue el vehículo para mostrar un México independiente y civilizado: Áurea Maya." *La Crónica de Hoy México*, 29 de marzo de 2022, <https://www.cronica.com.mx/cultura/opera-siglo-xix-vehiculo-mostrar-mexico-independiente-civilizado.html>.
- Friedman, Ken, editor. *The Fluxus Reader*. Academy Editions, 1998.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. Ediciones Era, 1962.
- . *El mal del tiempo. Tomo 1*. Alfaguara, 1994.
- García, Ojeda. «La canción en el siglo XIX: el Lied». *Historia de la Música*, 4 de junio de 2013, <https://historiadela musica.wordpress.com/2013/06/05/la-cancion-en-el-siglo-xix-el-lied/>.
- González Aktories, S, e Irene Artigas Albarelli, eds. Bruhn, Siglind. "Reflexiones sobre ecfrasis musical." *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, Bonilla Artigas Editores, 2011, pp. 51-68.
- . "Apariciones Sonoras Entre El Texto Y La ópera: Sinestesia Y transfiguración En Aura De Carlos Fuentes Y Mario Lavista". *Nuevas Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, n.º 1, febrero de 2020, pp. 19-52, doi:10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.1.1107.
- , Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls, eds. *Vocabulario Crítico para los Estudios Intermediales: Hacia el Estudio de las Literaturas Extendidas*. Primera ed., Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- , y Artigas Albarelli, Irene. *Entre Artes: Entre Actos: Écfrasis e Intermedialidad*. UNAM, 2011.
- Gómez Sánchez, Marta, y Isabel Cristóbal Campoamor. "Fluxus". *masdearte*. Información de exposiciones, museos y artistas, <https://masdearte.com/movimientos/fluxus/>. Accedido 5 de mayo de 2023.
- Gutiérrez, Mariano Pérez. *Diccionario de la música y los músicos*. Vol. 87. Ediciones AKAL, 1985.
- "Historia de la Ópera en México (1823-1838)." YouTube, subido por CEHM Fundación Carlos Slim, 7 de mayo de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=I12vbIT1a-A&list=PLUmbg9ZwmhoznO9IOXOgmLgEi1u1geSm&index=22>.
- "Historia de la ópera Mexicana siglo XX y XXI por Emmanuel Pool." YouTube, subido por Compañía Nacional Ópera Contemporánea, 10 nov. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=twJxXK-IDsc>.
- INBA Digital. "Aura: Un Análisis de la Ópera de Mario Lavista." *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/938>. Accessed 20 May 2024..

- "La canción en el siglo XIX: El Lied." *Historia de la Música*, 5 junio 2013, <https://historiadelamusica.wordpress.com/2013/06/05/la-cancion-en-el-siglo-xix-el-lied/>.
- Lara, Ana. "Entrevista a Mario Lavista (realizada en diciembre 1992)." *Revista Heterofonía* 26, no. 108 (enero-junio de 1993). México, D.F.: Organo del CENIDIM.
- . *AURA. Estreno mundial*. INBA 1989. 1/5. Latinoamérica, 2021. YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=CLBzPBjHW_c.
- . *Aura: Ópera en un Acto*. Palacio de Bellas Artes, 1989.
- Leza, José Máximo. "La ópera italiana del siglo XVIII". *Revista de Libros*, 1 de enero de 2002, <https://www.revistadelibros.com/la-opera-italiana-del-siglo-xviii/>.
- López Ojeda, Esther. "Literatura y música". *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, no. 37, diciembre de 2013, pp. 121-44. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.18172/brocar.2541>.
- Lull Naya, Trinidad. "Olivier Messiaen y el sonido-color." *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XC, 2009, pp. 213-222.
- Lund, Hans. *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*. Lewiston, NY: E. Mellen Press, 1992.
- Mata, Óscar. "Los inicios de la novela corta en México." *Literatura Mexicana*, vol. 5, no. 2, 2018, pp. 385-399, <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.5.2.1994.1107>.
- Macías Rodríguez, Claudia, y Ji Eun Chung. "Mujer y tiempo en *Instinto de Inez*." *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2005, www.biblioteca.org.ar.
- Maya Alcántara, Áurea Amparo. *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, 2019, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000784543>.
- May, Susana Gómez Nuño |. 17, y 2023 | Sociedad | 0 |. "Influencia de la Gestalt en el arte y en la producción cultural". *SUSANALOGY*, 17 de mayo de 2023, <https://susanalogy.com/influencia-de-la-gestalt-en-el-arte-y-en-la-produccion-cultural/>.
- Mesa Sanz, Juan Francisco. "Rethorum itinera*: écfasis." *Eikasia. Revista de Filosofía*, año V, no. 32, mayo 2010, pp. 173, Universidad de Alicante, www.revistadefilosofia.org.
- Medicini, Abel de. "La historia de la ópera, el gran espectáculo de la música." *National Geographic Historia*, 30 enero 2022, https://historia.nationalgeographic.com.es/a/opera-gran-espectaculo-musica_17580.
- Melo, Juan Vicente. "Mario Lavista: un nuevo compositor." *Mario Lavista: Textos en torno a la música*, editado por Luis Jaime Cortez, Conaculta, INBA, Cenidim, 1990, pp. 19-22.
- Milella, Francesco. «Historia de la Ópera en México (1823 -1838)». YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=l12vbIT1a-A&list=TLPQMDgwNTlwMjNSypaxKWFSEA&index=2&ab_channel=CEHMFundaci%C3%B3nCarlosSlim. Accedido 8 de mayo de 2023.
- Moncada García, Francisco. *Teoría de la Música: La más Sencilla, Útil y Práctica*. Ediciones Framong, 1976.
- Nacional, La Hora. "Mario Lavista, la disciplina y perseverancia por la música". *gob.mx*, <http://www.gob.mx/lahoranacional/articulos/mario-lavista-la-disciplina-y-perseverancia-por-la-musica>. Accedido 4 de noviembre de 2022.
- Negrete, Enid. "Ópera mexicana: Las primeras cantantes en el siglo XIX". *Pro Ópera AC*, 8 de marzo de 2020, <https://proopera.org.mx/ensayo/primeras-cantante-siglo-xix/>.
- Nuestra Historia: Opera Mexicana Esmufaa. 17 de mayo de 2023, <https://opera-mexicana-esmufaa-edu-mx.webnode.mx/nuestra-historia/>.

- "Origen de la ópera en México - Cátedra Extraordinaria Arturo Márquez de Composición Musical." YouTube, subido por Música UNAM, 9 jun. 2021. [youtube.com/watch?v=nGYDM-wYLFw](https://www.youtube.com/watch?v=nGYDM-wYLFw).
- Padín, Clemente. "A 50 años del nacimiento de la Poesía Concreta." *Revista Laboratorio*, no. 22, julio 2020.
- Página de inicio de Siglind Bruhn. siglind-bruhn.de/index.html. Accedido 18 de noviembre de 2023.
- Palisca, Claude V., y Donald J. Grout. *Historia de la música occidental, 2 (nueva edición ampliada)*. Alianza Editorial, 2004.
- Pavis, Patrice; Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología-Paidós, 2003.
- Payá, Luisa Vilar. "Estrategias de diferenciación en la composición musical: Mario Lavista y el México de fines de los sesenta y comienzos de los setenta." *Revista argentina de musicología*, vol. 12-13, 2012, pp. 267-290.
- Pérez Porto, Julián, y María Merino. "Banda Sonora: Qué es, definición, características y estructura." *Definición.de*, 3 de octubre de 2023, <https://definicion.de/banda-sonora/>. Consultado el 9 de noviembre de 2024.
- Petit, Bruno. "Arquetipos espaciales y atmósferas en *Aura* de Carlos Fuentes." *Revista Chilena de Literatura*, no. 104, noviembre 2021, pp. 479-491.
- Pfister, Manfred. "Concepciones de la intertextualidad." *Criterios* (La Habana), n.º 31, 1994, pp. 85-108. Biblat, biblat.unam.mx/es/revista/criterios-la-habana/articulo/concepciones-de-la-intertextualidad.
- Pimentel, Luz Aurora. "Ecfrasis y lecturas iconotextuales." *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, no. 4, 2003. revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343.
- Piñón, Ana. "La revista pauta al mundo digital." *El Universal*, 20 June 2017, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2017/06/20/la-revista-pauta-al-mundo-digital/>.
- Posada, Adolfo R. "¿Ecfrasis o hipotiposis?: enargeia y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro." *e-España*, vol. 37, octubre de 2020, journals.openedition.org/e-spania/36222. Consultado el 15 de octubre de 2020 y el 9 de noviembre de 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.36222>.
- Pulgar, Mariano. "¿En Qué se Diferencia un Cantante Lírico de un Cantante Popular?" *The Baritone*, 22 de mayo de 2014, <https://www.thebaritone.com.ar/2014/05/22/en-que-se-diferencia-un-cantante-lirico-de-un-cantante-popular/>.
- Puga Seguel, Alberto. *Diccionario de la ópera*. 3ra ed., Universidad de Chile, 2005.
- Pérez, Pardo, Juan Pedro. "Música programática: Don Quijote como ejemplo de senso traslato en un poema sinfónico de Richard Strauss." ¿Qué Quijote leen los europeos? Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 2005.
- Ramírez Miller, L. E. "Reflexiones Sobre La Ecfrasis Musical". *Con-Ciencia Serrana Boletín Científico De La Escuela Preparatoria Ixtlahuaco*, Vol. 3, n.º 6, julio de 2021, pp. 17-19, <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ixtlahuaco/article/view/7620>.
- Reyes, María Fernanda. "La región más transparente." *Revista de Filología Románica*, 2008.
- Real Academia Española. "celesta." Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., Real Academia Española, 2014, <https://www.rae.es/dhle/celesta>.
- Sánchez-Verdú, José María. *Aura* (2007-2009). "Opera from the Novel of the Same Name by Carlos Fuentes". Co-Edition KAIROS Music Production & Fundación Caja Madrid, 2010.
- . "Aura." *Chorro de Luz*, 8 Nov. 2010, chorrodeluz.blogspot.com/2010/11/jose-maria-sanchez-verdu-aura.html. Accedido 20 de mayo de 2024.

Scher, Steven P. *Essays on Literature and Music (1967 - 2004)*. Editado por Walter Bernhart, Rodopi, 2004.

Sobre Ursonate de Kurt Schwitters, de Jaap Blonk. jaapblonk.com/Texts/ursonatewords.html.
Accedido 5 de mayo de 2023.

Solares, Ignacio. "Ese instinto femenino, no incluido en la razón masculina. Entrevista a Carlos Fuentes." *Los universitarios*, 2001.

Smith, Owen F. *Fluxus: The history of an attitude*. San Diego State University Press, 1998.

Sánchez-Verdú, José María. *Aura* (2007-2009). *Opera from the Novel of the Same Name by Carlos Fuentes*. Co-Edition KAIROS Music Production & Fundación Caja Madrid, 2010.

Vargas, Ángel. "La historia en la ópera." *La Jornada*, 3 de julio de 2010,
www.jornada.com.mx/2010/07/03/cultura/a09n1cul. Accedido el 22 de mayo de 2024.

Yrizar, Manuel. "Mario Lavista. AURA. Estreno mundial. INBA 1989. 2/5." YouTube,
www.youtube.com/watch?v=Y8kLt90yo7c&t=520s.

---. "Mario Lavista. AURA. Estreno mundial. INBA 1989. 4/5." YouTube,
www.youtube.com/watch?v=nnX8F1JNb0s&t=858s.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



Cuernavaca, Mor., 19 de noviembre de 2024

DR. ÁNGEL MIQUEL RENDÓN
COORDINADOR
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ARTE Y LITERATURA
UAEM

Estimado Dr. Miquel:

Tras haber revisado la tesis titulada **Écfrasis musical en *Aura ópera en un acto* de Mario Lavista**, realizada por la estudiante Karen Guadalupe Jiménez Cortés bajo mi dirección, emito el siguiente voto:

APROBATORIO

Considero que la tesis cumple con los requisitos de contenido y forma necesarios para los trabajos de este nivel de estudios y puede continuar con el proceso de evaluación.

Sin otro particular, aprovecho la ocasión para enviarle un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E

Dra. María Ema Llorente
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
UAEM



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARIA NIEVES EMA LLORENTE | Fecha:2024-11-17 09:51:25 | FIRMANTE

dnF6q7f0kXXdl0yu1dA8xOUqzfv5u68V5idF9DkOPGh9m3Xwww1UmJteS1F0tXs9w7AEslYL8xFgXB56FTynTuf7vfyD4Tu/OZpfLeF1HXPbXP7WVYP35ICC9j0oExuBWNZRR2WiydXIQal/w9VNfw53goBuke8rN2qN8fimtPTIQXSzNzNlp2g7NdGaemYrR+CkQZJL4kBAT06pvmHGPW6XZ7QJ8kq6lYbsHpa/HF3bD0lhtOxiV3qSWJYmw+v53y9S4Nj8r6usX+RRNXq3ALCXAFZwGBO7Gpl0XFZs44vQ7mgIxcL94wH2vSB8+QX5pVmuWb5CobevEdpac0/zQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



e40bhFWfQ

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/SjjuXIOetbKZp89IHrTGeIombV4SelEV>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Mor., 18 de diciembre de 2024

Dr. Ángel Miquel Rendón

Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

UAEM

Estimado Dr. Miquel:

Por medio de la presente le informo que evalué la tesis de maestría titulada **Écfrasis musical en *Aura ópera en un acto* de Mario Lavista** que presenta la Lic. Karen Guadalupe Jiménez Cortés para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura. Derivado de una lectura cuidadosa de este trabajo emito mi **voto aprobatorio** bajo las siguientes consideraciones:

1. La tesis está bien redactada y expone sus objetivos de forma clara; del mismo modo, mantiene un orden lógico en sus argumentos.
2. La investigación refleja un nivel de calidad adecuado en los análisis y en las bases argumentativas para un trabajo de esta naturaleza.
3. El desarrollo del marco crítico y teórico, basado en una revisión pertinente del concepto de écfrasis dentro del ámbito de la literatura y la música, es cuidadoso.
4. El análisis es adecuado, en vista de los objetivos de la tesis, y tiene la profundidad necesaria para llegar a conclusiones importantes dentro del ámbito de la obra literaria de Carlos Fuentes y de su transformación en la pieza operística de Mario Lavista.

Sin otro particular, le envío un cordial saludo

Atentamente



Mtro. Eduardo Velarde Sánchez



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

EDUARDO VELARDE SÁNCHEZ | Fecha:2024-12-18 13:58:25 | FIRMANTE

HA/JJ2Y63Q7KF8qLzUbiHlok2KaigffcOx/4Ja7tEB6i0WO3wpzwjDrfqdARp+9sBZr4vbmMit2w9WaKBc5pdf04V9qgGPEQdx6QCAjxG8kfxnINtsrj4ODa0seSmbCv0xd6+oatw1hNdcqUsv39fUYQWPr+1ZD+K9PneiTRP1NSskPG3LHkk92TB55LZqdXqO4pz9iJtpjkdffi9sv3z6Ng8pVnVuvBUI2iwwWPb+ZkrHbpq/vhn0JHokH2VFlcqmr5qZte1Dmux7N1rRMQ4UmKDt4laowt7MR1o95H46nmA3zLo1SD1YXTsLjyxi2Qie9llr2l4ftanp57aOwA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



ENi4Y1Zo0

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/uVYJ59RU2oxHFeKSyGXM0jJzLvCeQQAf>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Cuernavaca, Morelos a 27 de diciembre de 2024

Mtra. Juana Bahena Ortiz

Directora de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos

PRESENTE

Por medio del presente le comunico que he leído la tesis: **Écfrasis musical en *Aura ópera en un acto* de Mario Lavista** que presenta la alumna:

Karen Guadalupe Jiménez Cortés

para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. El sentido de mi voto es **aprobatorio**.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis es un análisis detallado que explora cómo los elementos literarios, visuales y musicales se integran y cobran vida en la ópera *Aura* de Mario Lavista. Para ello, Karen desarrolla un sólido marco teórico basado en el concepto de écfrasis, entendido, en términos generales, como el diálogo entre lenguajes artísticos. Siguiendo las definiciones propuestas por los autores Siglind Bruhn y Hans Lund, establece un conjunto de categorías que le permite realizar un minucioso estudio sobre las sinergias entre la literatura, las visualidades evocadas y la composición musical. Este enfoque le permite identificar un caso de écfrasis en la obra operística *Aura*.

Sin más por el momento, agradezco de antemano su atención y aprovecho la ocasión para enviarle un saludo cordial.

Atentamente
Por una humanidad culta

Dra. Adriana Estrada Álvarez
Facultad de Artes





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ADRIANA ESTRADA ALVAREZ | Fecha:2024-12-28 18:08:42 | FIRMANTE

x/Nv61xb4Dsqr1dscYpWy+jDhUvhD6fjRoawC3kUvLHQO0s5X56nL6630FhxGoAxd7vCbDowAQ4fRoL/JYrt6YnpPab0dMBVBHlUmEr+8tKUocBF9bfyg62g7Q4c7Y/V3ZMMFIS
yUGc2GVTrswryoz+sNAiZHEVig3aoH2VWw0xvBQLWmlyUffaAijSDF1ct+Xl/4mB97eeYT8pLr5a8a0qryh33Co6PY8G5/WDpclgStJBE9MgBIVkDT7YEzJA6geebYzPziqMb7EF0Z
Gs58pVEfO8dJySEWhgon64XN9rjZ63yuU+HmXn7KPrWBQhcTT8IHpeWvIDqHxdxrt2A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



TrpAiyqX5

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/XAVJWBnZ95vSNcoA0YxymbICBDs5mJCy>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 8 de enero de 2025

Dra. María Eugenia Núñez Delgado

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Écfrasis musical en *Aura ópera en un acto* de Mario Lavista** que presenta la alumna Karen Guadalupe Jiménez Cortés para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La alumna ha desarrollado una tesis donde aplica la teoría y las categorías de análisis de Siglind Bruhn sobre la écfrasis musical –a su vez basadas en las de Hans Lund y Gisbert Kranz– a la obra *Aura, ópera en un acto* (1989) de Mario Lavista, a partir de la novela *Aura* (1962) de Carlos Fuentes. La alumna ha expuesto las posibilidades de aplicar el análisis de la écfrasis musical al género operístico, pues su parte teatral hace que Siglind Bruhn no lo considere totalmente idóneo. En consecuencia, Karen Jiménez no expone en su análisis la parte correspondiente a la puesta en escena de *Aura*.

La alumna contextualiza bien la novela de partida y la ópera creada por Mario Lavista, así como la introducción de la ópera en México y los deseos de experimentar con el género por parte de quienes lo cultivaron en el país en la segunda mitad del siglo XX, como Mario Lavista.

En cuanto al análisis ecfrástico de la ópera, Karen Jiménez utiliza el estudio musicológico realizado sobre *Aura* por Ananay Aguilar, quien asocia temas a cada melodía recurrente. Así, señala la "melodía de la magia", "armónicos de luz", "tema de la evocación", "motivo de la letanía", "memoria 1" y "memoria 2". La aportación de Karen Jiménez es determinar qué tipo de vínculo ecfrástico existe entre cada uno de ellos con la ópera, es decir, si se trata de transposición, suplementación, asociación, interpretación o juego.



Claramente se aprecia que la alumna no tiene conocimientos en música. En la página 47 parece hacer mexicana a la soprano griega nacida en Estados Unidos Maria Callas “Por otra parte, en la década de 1950 surgió una de las figuras más trascendentales en la historia de la ópera mexicana: la soprano y mezzosoprano María Callas”. Más adelante, en la página 65, señala los instrumentos de una orquesta de música: “La orquesta en esta ópera está formada por instrumentos de cuerdas (como violines), maderas (como flautas), metales (como trompetas), arpa y celesta (un instrumento de teclado parecido a un piano)” Obviamente, las familias de instrumentos son viento, cuerda y percusión, en singular; los instrumentos de madera y metal pertenecen a la familia de viento. Es muy confusa esta expresión sobre las notas semicorcheas: “En las notas graves hay momentos de gran velocidad con figuras musicales muy rápidas (llamadas semicorcheas)”, p. 84.

Por otro lado, algunas interpretaciones son muy discutibles. Cuando la alumna reflexiona sobre el "motivo de la letanía" hace referencia a la imagen religiosa ante la que reza Consuelo, pero en el "motivo de la letanía" no son tan importantes las imágenes que Consuelo menciona, sino al tipo de rezo, de invocación repetitiva y constante para clamar por un favor. Estamos ante el momento del conjuro para revivir a Aura, que tanto Carlos Fuentes como Mario Lavista expusieron, efectivamente, como señala Ananay Aguilar, a manera de larga y cadenciosa letanía católica.

Por otro lado, la redacción del texto es bastante fluida, pero resulta inconsistente que no se mencione el título de la obra estudiada siempre de la misma manera.

De acuerdo con lo anterior, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. María Celia Fontana Calvo

Se anexa firma electrónica.

Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209.
Tel. (777) 329 7096, / facartes@uaem.mx



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIA CELIA FONTANA CALVO | Fecha:2025-01-08 08:57:00 | FIRMANTE

nARHmv5PFJbX/H+hgoW5zp/A0UjB+Go2S7VAaQnpBK1hb6TMdOGkwE3kiiW/XUnlamAX3fr9+CtUZz53yw/NLpHCx5DU6kkJE/j13l9ki6kKdaqAaCwRKv6NH1G2o4LnOxCgiTtci
YL9lZeVNPERysklVPBA37MZcx5SUBj/tavuBz7agLHuWxXYi66DwAqS6bnPTwH4+XZhOqPzWDJChQeT6HwfvVdS+61vIwq4jQWUaihoaFeTGuQFVLa8j3W9RD8/kvmXZkzVjI5w
k/k2efeu1DIUvm32V25qHBE3T/eTW0MiYFLc8zDCaC+kVqY7uu6kx+FtTu0jmO3iyXN4Z/A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



rsnSE5Npw

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/RLuypGVKfxsrSggKzmkYqsABjFqqCr7l>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 16 de enero de 2025

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Por este medio tengo el gusto de comunicarle que otorgo mi **voto aprobatorio** para que la estudiante **Karen Guadalupe Jiménez Cortés** siga con su proceso de titulación con la tesis **Écfrasis musical en *Aura ópera en un acto* de Mario Lavista** que presenta para optar por el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura.

Fundamenta mi decisión el que el trabajo sea una interesante aportación al estudio de las relaciones entre las artes, en este caso al abordar una ópera basada en una novela, en la que se muestra un buen dominio de fuentes teóricas, un conocimiento exhaustivo de las obras estudiadas y una pertinente comprensión del contexto de la zona de la cultura mexicana a la que éstas pertenecen. Por otra parte, la tesis está bien estructurada y escrita, y se utiliza correctamente en ella el aparato académico solicitado en el programa.

Reciba un afectuoso saludo

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2025-01-16 12:28:28 | FIRMANTE

ex47dJmA2tZ2rTG3wPz7sUaJkItNNo1lIb7nrcmLkK41595v0aEJYuD0AA8G3XnPKvo1ZW1jHPNdgZDZSIQLf/7H2BZf/wZHOUVvdglSRowLiRzEnEINsYZUe6sOg8Nr3qe6DDKd2DDUPCnGSnmKTSgjJQsjsl2f3WhwaiAMNK7ht/nL9h1qD7mom7oU+iclsM2rhmZEcwPP6kpcx/+7XTXUIZQpRVKG2gfZHBx5DvvxqW9wA2Q0P9jeywoSi7CMrUVs/Fluj1M5GjFYG8hEnqdbDIWdQfo3vhpD0ACM+2K6E5/yzUFMQI12dMig80LaSjAxQJcU49InpmNjP9A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



PctUipLSr

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/YuBVKqb4tztBcmI4aaTiboDKjJDAraM>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029