DOI: 10.24275/uama.7021.13030

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

ÓPERA MEXICANA CONTEMPORÁNEA: PROBLEMATIZACIÓN ESTÉTICA Y SOCIAL, Y PRESENCIA DE JUAN RULFO

TESIS

que para obtener el grado de

Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea

presenta

Héctor Javier Palacio Díaz

Asesor
Mtro. Vladimiro Rivas Iturralde

Lectores
Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bulle Goyri

Dr. Fausto Eduardo Rodríguez Manzo

Ciudad de México, diciembre de 2025

Esta investigación recibió el apoyo del Sistema Nacional de Posgrados (SNP) del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (SECIHTI).

AGRADECIMIENTOS:

Mi agradecimiento absoluto a la Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco y a mis profesores durante la maestría (orden alfabético):

Ociel Flores Flores
Katia Irina Ibarra Guerrero
Leonardo Martínez Carrizales
Fernando Martínez Ramírez
Alejandro Gerardo Ortiz Bulle Goyri
Gabriel Jahir Ramos Morales
Rocío Romero Aguirre
Daniel Arturo Samperio Jiménez
Christian Curt Sperling

Mi agradecimiento también a:

Dra. Yvonne Cansigno Gutiérrez, coordinadora de la MLMC, por su empatía generosa.

Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bulle Goyri y Dr. Fausto Eduardo Rodríguez Manzo, lectores de mi tesis.

Mtro. José Octavio Sosa Manterola (INBAL), lector externo de la tesis en su primera parte.

Mtro. Antonio Vladimiro Rivas Iturralde, por su sapiente, rigurosa y estimulante guía en la trama de la ópera mexicana contemporánea.

Ciudad de México, 1º. de diciembre de 2025

RESUMEN

La ópera mexicana contemporánea es el depurado producto artístico de la adaptación y asimilación del género surgido en Florencia, Italia, a finales del siglo XVI, llegado a la Nueva España a principios del XVIII en su vertiente de zarzuela española, y a inicios del XIX en su originalidad italiana, que arraiga y se convierte gradualmente en una posibilidad, no sólo de interpretación, también de creación para los artistas del México independiente en un largo proceso que inicia entonces y llega al día de hoy.

Concebida a la sombra de los efectos dramáticos de la tragedia griega, nutrida de mitos, personajes históricos y de la nobleza, la ópera dio un viraje radical cuando sus libretos se ocuparon de la realidad humana inmediata, de las problemáticas colectivas e individuales de su propio tiempo. Esa ruptura coincidió o fue aparejada con la revolución musical del siglo XX, dando pie al surgimiento de la llamada ópera contemporánea. En México, esta contemporaneidad también toma sus referencias libretísticas y estéticas de la realidad en que nace.

El libreto es el instrumento –original o construido a partir de una obra literaria– que permite la concreción de una ópera en una partitura cuyo principio esencial es que la palabra prevalezca sobre la música para ser entendida y comprendida la trama. Sin pasar por las expresiones del arte operístico durante el barroco y el clasicismo, los compositores mexicanos surgieron y crecieron bajo la influencia de la ópera italiana decimonónica, se aproximaron a cierto nacionalismo de entre siglos y tuvieron un arribo tardío a la ópera contemporánea –ya pasado el medio siglo XX– al adquirir técnicas de composición de vanguardia e interesándose en las problemáticas nacionales más evidentes y en la literatura de escritores mexicanos.

Este trabajo analiza obras cuyas fuentes creativas del libreto son heterogéneas: *Cantares mexicanos*; la novela gótica *El monje*, de Matthew G. Lewis; *Aura*, de Carlos Fuentes; *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo; *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza; “Contrabando y traición”, un narco-corrido popular; *Pedro Páramo*, algunos cuentos y la figura misma, como personaje, de Juan Rulfo. En todo caso, al crearse cada ópera se está construyendo un creciente acervo de libretos operísticos mexicanos a partir de la realidad del país, sin dejar de dar importancia al mismo tiempo a las preocupaciones y reflexiones estéticas contemporáneas.

Índice

Introducción……5

1. Naturaleza, origen y desarrollo de la ópera……11
1.1. De la ópera barroca a la contemporánea……20
1.1.1. Ópera barroca……20
1.1.2. Ópera clásica……24
1.1.3. Ópera belcantista y romanticismo italiano……23
1.1.4. Ópera verista……26
1.1.5. Ópera romántica alemana y francesa……26
1.1.6. Nacionalismo musical……28
1.1.7. Ópera contemporánea; siglos XX y XXI……29
1.2. Un crítico feroz de la ópera como creación artística……32

2. La ópera en México……35
De *La Parténope* de Manuel de Sumaya, a *La mulata de Córdoba* de José Pablo Moncayo

3. Ópera mexicana contemporánea……45
3.1. *Aura*, de Mario Lavista; 1989……48
3.2. *Ambrosio o la fábula del mal amor*, de José Antonio Guzmán; 1990……61
3.3. *Únicamente la verdad*, de Gabriela Ortiz; 2008……75
3.4. *Xochicuicatl cuecuechtli*, de Gabriel Pareyón; 2014……88
3.5. Mujeres creadoras y dos compositores de éxito……108
3.5.1. Mujeres creadoras……108
3.5.2. Dos compositores de éxito……110
3.5.2.1. Federico Ibarra……111
3.5.3.2. Daniel Catán……114

4. Presencia de Juan Rulfo……117
4.1. *Anacleto Morones*, de Víctor Rasgado; 1994……120
4.2. *Paso del Norte*, de Víctor Rasgado; 2011……123
4.3. *Murmullos del páramo*, de Julio Estrada; 2006……141
4.4. *Viaje*, de Javier Torres Maldonado; 2014……154

5. Conclusiones generales, particulares y específicas……165

Bibliografía……170

Fuentes hemerográficas y videográficas……174

Introducción

El presente trabajo bien podría adscribirse solamente al sentido de lo contemporáneo propuesto por Giorgio Agamben, tomado de Roland Barthes, quien a su vez citaba a Nietzsche: que lo contemporáneo es lo intempestivo, una suerte de *sub specie aeternitatis* (Spinoza). Esto es, la perspectiva de la eternidad desde la cual nos abstraemos de nuestro tiempo para ver todos los tiempos y con ello todo lo que vale la pena de la existencia humana; como propone también Séneca o incluso Montaigne. Una bella idea.

Pero aquí se hablará del encuentro de dos contemporaneidades concretas: la ópera y la literatura mexicana.

Ópera contemporánea se refiere, sobre todo, a una convención del género de la música clásica en general y del operístico en particular: a un tiempo que puede comprender los últimos 100 años y al uso de nuevas técnicas de composición contrastantes con las empleadas durante el siglo XIX y en el neo-romanticismo del XX; pero además, en el caso de la ópera y su libreto, se refiere a los dramas de carácter psicológico y de orden social y político, presentes en el transcurrir de ese tiempo hasta nuestros días. Un rango muy amplio que requeriría de otro tipo de investigación para avanzar en la particularización o reclasificación del fenómeno.

En cuanto a esa ópera categorizada como contemporánea correlacionada con la literatura en el contexto de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, a partir de la llamada Generación de Medio Siglo, estamos hablando del periodo histórico de la postmodernidad –de sus intereses y problematizaciones–, del contenido de esa literatura que inicia en ese tiempo y nos alcanza hoy: comprende latencias posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, el 68 internacional y nacional, la guerra sucia, el neoliberalismo exacerbado y sus consecuencias y efectos en la realidad social e individual.

Cómo se expresa esa literatura mediante el mecanismo, la herramienta o incluso la creación artística del libreto en el género operístico, es el núcleo central de este trabajo como un contexto general pero expresado específicamente en ocho óperas producidas durante los últimos treinta años. *Ópera mexicana contemporánea: problematización*

estética y social, y presencia de Juan Rulfo, quiere establecer y analizar, a través del libreto como instrumento literario y mecanismo de realización operística, la correspondencia particular entre la literatura mexicana contemporánea y la ópera asimismo mexicana y contemporánea como un fenómeno general y, en su especificidad, a partir de óperas representativas del mismo.

El libreto es el núcleo del proceso de investigación puesto que dicta la concreción musical. En la medida en que libreto y música (libretista y compositor; aunque no es extraño el caso en que ambos estén encarnados en la misma persona) encuentren óptima realización, mayor será la posibilidad de crear una obra de arte: una ópera. Un artefacto artístico nuevo, producto de la unión de al menos dos géneros distintos, el literario y el musical, forjados en una partitura a ser develada durante su ejecución e interpretación.

Una vez que se ha decidido una obra literaria o una temática particular para la construcción de una ópera por parte del compositor y/o el libretista, o del lado de la casa operística o institución que la comisionan, el arte creativo del libreto se integra de tres elementos técnicos básicos: 1. Lectura analítica del texto original. 2. Lectura selectiva de la obra original. 3. Adaptación: pasar del texto literario a otro que sea representable escénica y musicalmente, esto es, el libreto. Una suerte de écfrasis para la creación operística. El objetivo esencial de este procedimiento es tener en consideración al público a quien se dirigirá la nueva obra, incorporar aquello que de universal –pasiones, preocupaciones, problemáticas– se encuentre en el texto original, eliminar lo que no es útil para la representación escénica y musical, quitar lo subsidiario en la urgencia de síntesis que el libreto exige. El libretista debe analizar y materializar las posibilidades dramáticas y únicas del texto de partida. Este ha sido, por establecer un ejemplo mayor, el proceder del compositor Richard Strauss y el libretista Hugo von Hofmannsthal, al realizar la adaptación operística de la Elektra sofoclea de la Grecia antigua a la Alemania de la primera década del siglo XX: el mito tratado en contextos históricos, sociales y estéticos diferentes. Y por lo general, así se construyen todos los libretos de ópera.

Naturalmente, en la base del mecanismo anterior se hallan las condiciones para la representación: capacidad de producción, dimensión de la compañía que pondrá en escena la obra, qué recursos artísticos (orquestales, vocales, corales, dancísticos) están disponibles, ya que estos pueden ir desde los ofrecidos para una ópera de cámara a una superproducción, y así sucesivamente. Tal es la importancia del libreto que, en algunos países, se han iniciado recientemente estudios de posgrado en "libretología". Y, en cierta manera, la presente investigación podría asociarse parcialmente a esa novedosa denominación, aunque aquí se vaya más allá al atisbar la estructura y el contenido musical de las óperas por analizar.

La ópera surge a finales del siglo XVI como resultado de las deliberaciones estéticas y musicales de la Camerata Fiorentina en Florencia, Italia; se extiende pronto a toda Europa y llega, en su modalidad de zarzuela española, a los virreinatos del Perú y de la Nueva España a principios del XVIII. La ópera propiamente italiana, que funda en principio la ópera hecha en México y mexicana (dos fenómenos distintos), arriba al país a principios del XIX y se arraiga a partir de la tercera década de ese siglo, cuando iniciaba una vida relativamente independiente en un contexto de cambios políticos y sociales violentos.

Este ensayo se divide en cuatro capítulos. Capítulo 1. Naturaleza, origen y desarrollo de la ópera. Indaga los orígenes y las características estéticas del género artístico, y registra su tránsito por los estilos mayores del arte en general: barroco, clásico, romántico, nacionalista, moderno y postmoderno (es decir, contemporáneo).

Capítulo 2. La ópera en México: De *La Parténope*, de Manuel de Sumaya, a *La mulata de Córdoba*, de José Pablo Moncayo. Toma como antecedentes las representaciones escénicas del virreinato al estilo de la zarzuela española, la llegada de la ópera italiana a principios del siglo XIX, su cauce y desarrollo como mera escenificación para alcanzar las primeras creaciones de autores mexicanos (aunque con características aún italianas) a mediados de ese siglo, hasta llegar al XX y a la ópera propiamente mexicana en cuanto a temática y carácter musical. Un trazo que abarca hasta *La mulata de Córdoba* (1948), con libreto de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo, y música de José Pablo Moncayo; ópera que contiene

elementos de contemporaneidad pero que es en realidad una suerte de bisagra entre el tiempo operístico mexicano del pasado y el contemporáneo. Un componente interesante de esa amplia crónica es percibir cómo cambia el perfil del teatro y del público de acuerdo a las evidentes transformaciones del país que quiere sobrevivir en independencia.

Capítulo 3. Ópera mexicana contemporánea. A mediados del siglo XX se abre propiamente el telón a la materia central de investigación de este trabajo: la ópera mexicana contemporánea que llega hasta el día de hoy. Para el análisis del fenómeno se han seleccionado cuatro obras representativas: *Aura*, de Mario Lavista, 1989; *Ambrosio o la fábula del mal amor*, de José Antonio Guzmán, 1990; *Únicamente la verdad*, de Gabriela Ortiz, 2008; *Xochicuicatl cuecuechtli*, de Gabriel Pareyón, 2014. Asimismo, se hace una aproximación de conjunto a la obra de dos compositores de éxito –Federico Ibarra y Daniel Catán–, y al significativo hecho de la irrupción reciente de mujeres creadoras de libretos y de óperas.

Capítulo 4**.** Presencia de Juan Rulfo. El capítulo final se centra en el estudio y análisis de cuatro composiciones en torno a la creación y a la figura del propio Rulfo. Dos óperas que tienen como libreto obras del escritor, "Anacleto Morones" y *Pedro Páramo*; la inmigración y la violencia en otra, "Paso del Norte"; y una más, *Viaje*, de Javier Torres Maldonado, con libreto de Cristina Rivera Garza, en que el escritor es convertido en personaje operístico. En este acercamiento se observará cuál es el significado de la presencia del escritor en la ópera mexicana contemporánea, y también si esta presencia ha derivado o pudiera devenir en una influencia particular.

En los capítulos 1 y 2, el material para nutrir la investigación se conforma de fuentes históricas y de los trabajos de investigadores y expertos del género. Para los capítulos 3 y 4, además de las obras literarias de origen que sirven de "inspiración", el procedimiento será semejante, con el agregado de crónicas y artículos sobre estrenos y representaciones, la recepción crítica, grabaciones y videos, los libretos y las partituras de las obras por analizar.

Metodología

Unas palabras en torno al proceso de investigación. El presente es un ensayo de carácter inductivo. En primera instancia, por la dificultad de someter a un corsé teórico a las diversas óperas que, aunque bajo el concepto de lo contemporáneo, tienen variada naturaleza. En segunda instancia, porque se parte de un fenómeno ya existente: la ópera mexicana contemporánea. Y lo que se quiere es saber de qué se trata: su naturaleza, el carácter de la transposición entre obra original, libreto y puesta en música, sus problematizaciones estéticas y sociales; las semejanzas y divergencias, encuentros y desencuentros, las contraposiciones que hay entre ellas y entre sus creadores.

Esto no significa que se dejen de observar teorías o la investigación y los estudios bajo ópticas teóricas específicas utilizadas por otros analistas o empleadas incluso como auxilio del tesista. De hecho, se emplean diversos niveles de complejidad analítica dependiendo de la ópera, su temática y la propuesta de los autores (libretista y compositor), pues se parte de una realidad: cada obra de arte contiene su propio universo que exige su propia comprensión y explicación.

Por ejemplo, en el análisis de la ópera *Aura* hay propuestas desde la perspectiva de la circularidad antropológica y la sinestesia. En *Únicamente la verdad* hay una aproximación crítica desde el mito. *Ambrosio* se asoma a la anacronía y el anacronismo. A *Xochicuicatl cuecuechtli*, la semiótica, la isotopía y otras complejidades de una obra radicalmente original.

En el caso de *Anacleto Morones*, han aparecido miradas desde la "discursividad" de la religiosidad popular o desde la ambivalencia "saussureana" del mito, que es análoga a la del signo, con su significado y su significante. Y sobre *Paso del Norte*, hay estudios desde la teoría del arte como plataforma alternativa a la política. En *Murmullos del páramo* encontramos la transmedialidad y el signo. Y en *Viaje*, la admiración como dispositivo de construcción literaria y musical.

Cuando se habla de ocho óperas, entonces, tendría que hacerse uso de varias teorías, lo cual haría que el objeto de estudio fuera desplazado en gran medida por los llamados

marcos teóricos. Por ello, he elegido avanzar inductivamente e indagar, dentro de un contexto histórico-social y estético, lo que cada una de las obras, su pre-teorización, su recepción pública y de crítica, nos va diciendo; a semejanza de la obertura de una ópera que anticipa motivos, melodías y rasgos dramáticos. Y ya arribaremos a las conclusiones generales y particulares, y, si posible, incluso a ciertas propuestas teóricas a partir del estudio resultante.

Por último, además de la problematización que plantea el título y su contenido, hay algunas preguntas que guían la investigación y que quieren encontrar respuesta desde la perspectiva del tesista. Por ejemplo: ¿Qué es la ópera y cómo se ha manifestado históricamente en México?; ¿cómo se ha expresado en su vertiente contemporánea?; ¿cuáles son las temáticas, las problematizaciones estéticas y sociales de la ópera contemporánea?; ¿qué mueve a los compositores a elegir determinadas obras literarias y cómo se concretan estas en libretos que florecen en creaciones escénico-musicales?; ¿en qué estado se encuentra actualmente el género operístico en México?; ¿qué presencia y significado tiene la obra y la figura de Juan Rulfo en la composición operística de las décadas recientes?; ¿qué significado tiene el acervo de libretos mexicanos que va emergiendo a partir de las creaciones operísticas?

1. Naturaleza, origen y desarrollo de la ópera

Puede decirse de manera concreta y concisa que la ópera es teatro cantado. O drama para música (*dramma per musica*; convendría modificar la traducción del italiano a "drama en música"), como se le llamó eventualmente al libreto que se escribía de manera original o a partir de obras primarias para ser puesto en música, es decir: para componer una ópera, una pieza de arte surgida del proceso de integración de otras artes. "*Dramma per musica*: Expresión que se usó en los siglos XVII y XVIII para describir un libreto y su tratamiento operístico serio", sobre todo en Italia, ha establecido Robin May en su *Guía de la ópera*. [1] Pero la ópera es algo más que imbricación más o menos afortunada de letra y música. Y esto tiene que ver tanto con los elementos empleados para su composición como con las características de su representación en escena, en vivo.

En una reciente investigación de la Universidad de Oviedo, Daniel Martín Sáenz ha criticado la característica "formal esencialista" con que la mayor parte de los diccionarios de uso común y de musicología definen al género tomando como base la comparación y su vínculo con otros géneros artísticos dejando de lado, señala, las conexiones históricas que le anteceden y dan origen. Refiere varios ejemplos:

> 1) *Guía Akal de la Música*, de Stanley Sadie (Madrid, Akal, 2009): "Una ópera es un drama puesto en música, para ser representado con acompañamiento orquestal. Puede ser completamente cantado o puede haber secciones de diálogo hablado".
>
> 2) *Diccionario enciclopédico de la música*, de Alison Latham (México, FCE, 2014): "Una definición razonable que distingue a la ópera de los demás géneros es la de una obra escénica con acompañamiento instrumental en la que el canto es el vehículo principal para retratar la acción dramática y las emociones de los personajes".
>
> 3) *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, de John Warrack y Ewan West, (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1996): "Ópera (italiano: 'obra'; una abreviación

[1] Robin May. *Guía de la ópera*. Plaza & Janés. España. 1987; p. 151.

de *opera in musica*). Un drama cantado con acompañamiento instrumental con uno o más cantantes con vestuario; diálogo recitado o hablado pudieran separar los números musicales".

4) *Diccionario Harvard de Música*, de Don Michael Randel (Madrid, Alianza, 1997): "Un drama que es fundamentalmente cantado, acompañado por instrumentos y presentado teatralmente. El hecho de que la ópera sea sobre todo cantada la distingue de obras dramáticas en las que la música es incidental o claramente subsidiaria respecto al drama. El hecho de que se presente teatralmente la distingue del oratorio". [2]

Desde la perspectiva más compleja de la hibridez, Sáenz cita la definición de Michael Halliwell en *Opera and the Novel* (Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, 2005): "La ópera es una forma híbrida de arte con una historia de perpetua tensión entre las demandas del texto y las de la música, por no mencionar las demandas realizadas por otros géneros como la danza, así como factores tales como el diseño escénico y otros oficios teatrales involucrados. Este conflicto fundamental entre las palabras y la música es tan viejo como la ópera misma y, de hecho, ha sido el tema autorreflexivo de bastantes óperas".

Si se quiere desde la ironía, dos enunciaciones más citadas en el mismo trabajo sintético de Sáenz: "la famosa chanza de Samuel Johnson: 'Ópera italiana, un entretenimiento exótico e irracional que siempre ha sido combatido y siempre ha prevalecido'" (*Lives of the English Poets*, vol. II; Londres: C. Bathurst et al., 1781). [3] Y ya desde los tiempos del surgimiento del género, "Un ejemplo prototípico aparece en *Sur les opera* (publicada en 1684) de Saint-Évremond: 'Si queréis saber lo que es una ópera, os diré que es un trabajo

[2] Daniel Martín Sáenz. *¿Qué es la ópera? Una tipología general de ideas filosóficas.* Universidad de Oviedo. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol. XLIII, Núm. 119, pp. 363-398; 2021.; trabajo que forma parte de una tesis doctoral sobre la naturaleza de la ópera.

[3] Hablando de ironía, la del crítico José Antonio Alcaraz es magnífica. En "Intento de definición de la ópera", retoma y critica a Johnson y otras definiciones hechas por británicos para establecer la propia: "manifestación artística… bastarda, a la que no puede considerarse ni música ni teatro… conjunción de equívocos y absurdos que desafía las leyes de cualquier lógica… cosa a la que mira con desconfianza e incomodidad… todo criterio racional… Precisamente por eso, por absurda e irracional y bastarda, por ser una entidad en que el equívoco rige como soberano absoluto, es espléndida; en ello reside su fascinación, así justifica su existencia". En *José Antonio Alcaraz a través de sus textos*. José Octavio Sosa, compilador; Conaculta, 2008, pp. 129-131.

bizarro de poesía y música, en el que el poeta y el músico se estorban mutuamente, esforzándose en hacer una obra desordenada'". [4]

Mejor aún resulta la hilarante definición atribuida a George Bernard Shaw (y con frecuencia más realista), el agudo autor de *Pigmalión*: la ópera es una obra donde un tenor y una soprano quieren hacer el amor, pero el barítono se los impide.

Y aunque Sáenz refiere a Richard Wagner y su crítica a la ópera italiana de su tiempo –al conflicto entre música y drama, pues el alemán postula que debió prevalecer este sobre aquella; como dictaban los florentinos–, [5] no cita la más despiadada y brutal de ellas, la de Friedrich Nietzsche en "El drama musical griego" (incluido junto con otros dos ensayos en torno al arte antiguo al final de *El nacimiento de la tragedia*), sobre la condición grotesca de la ópera: "Lo que hoy nosotros llamamos ópera, que es una caricatura del drama musical antiguo, ha surgido por una imitación simiesca directa de la Antigüedad: desprovista de la fuerza inconsciente de un instinto natural, formada de acuerdo con una teoría abstracta". [6]

Sin embargo, más allá de las distintas definiciones, con frecuencia se relaciona a la mítica figura de Orfeo con la ópera, como padre simbólico de la misma por ser el poeta, músico y cantante más célebre de todos los tiempos. Orfeo tocaba la lira y cantaba, ejecutaba una música capaz de hechizar a las fieras y hacer que los árboles y las rocas se movieran de sus sitios para seguir el sonido de su música melancólica. [7] Orfeo, en términos históricos, es sobre todo el héroe de una de las primeras óperas compuestas, *Eurídice*, de Jacopo Peri, con libreto de Ottavio Rinuccini, estrenada en el Palacio Pitti de Florencia en 1600. También es el protagonista de obras subsecuentes: *Eurídice*, de Giulio Caccini (con el mismo libreto empleado por Peri), estrenada asimismo en Palacio Pitti en 1602. *La fábula de Orfeo*, de Claudio Monteverdi, presentada en Mantua el 24 de febrero de 1607 (de nuevo, el libreto de Rinuccini). *Orfeo y Eurídice*, del compositor alemán Christoph Willibald von Gluck, con libreto de Ranieri di Calzabigi, estrenada en Viena en 1762: "acción teatral para música", es

[4] Ibídem.
[5] Basado en su concepción de la tragedia griega, Wagner aspiró a la "obra de arte total", integrada por seis artes: música, poesía, danza, pintura, escultura y arquitectura.
[6] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial. España. 2000; p. 206.
[7] Robert Graves. *Los mitos griegos*. Alianza Editorial. México. 1997; pp. 135-140.

decir ópera, que contiene la celebrada y conmovedora aria “Che farò senza Eurídice”, cantada por Orfeo al perder a la amada para siempre.

Pero más que en la mítica inspiración órfica, la ópera encuentra su origen en los principios establecidos por la afamada Camerata Fiorentina en el último cuarto del siglo XVI; principios dramáticos, poéticos, musicales y estéticos antes que mitológicos. Cierto, querían revivir o recrear los efectos de la tragedia griega clásica –de allí el empleo de figuras míticas; aunque curioso, no las principales–, pero en la práctica se sometían a planteamientos creativos claros y rigurosos, el principal: que la palabra debía regir sobre la música. Por ejemplo, a la polifonía de Palestrina –un ambiente, un fenómeno sonoro más que dramático– se contraponía la monodia de la voz acompañada por el Bajo Continuo y pocos instrumentos más; un ejercicio próximo al habla para que la letra lograra entenderse. Por otro lado, el nuevo arte se diferenció de antecedentes escénicos como la comedia madrigalesca o las baladas teatrales porque, en tanto estas tenían propósitos de educación religiosa y usaban la música en menor o mayor medida sin que fuera esencial para su desarrollo, en la ópera la acción dramática, ha señalado Ethan Mordden, era expresada en su totalidad a través de la música.

La ópera es un producto del Renacimiento tardío y surge como consecuencia de las veladas artísticas y discusiones teóricas, a partir de 1573 (Mordden apunta alrededor de 1580), llevadas a cabo en el palacio del Conde Giovanni de Bardi en Florencia, Italia (de ahí que sea Camerata Fiorentina), en las cuales participaban músicos, poetas y artistas. Entre ellos, Vincenzo Galilei (padre del científico Galileo), Jacopo Peri, Girolamo Mei, Ottavio Rinuccini y Giulio Caccini.

El beneficiario primigenio de este proceso creador fue Peri, a quien se registra como autor de la primera ópera, *Dafne* (1594 o 1597; recientemente se ha especulado 1598), de la que sólo quedan el libreto y algunos fragmentos musicales, y también de *Eurídice* (1600; *L’Eurídice*, en la portada de la partitura original), toque de inicio del género que, desde entonces, no se detiene y pasa por los cortes históricos y fenómenos estilísticos del barroco,

clasicismo, romanticismo, verismo y ópera contemporánea; esta, a partir del segundo tercio del siglo XX hasta el presente.

Dafne es una ninfa de la cual se enamora Apolo, que estaba celoso de Eros, quien por lo tanto flecha a Apolo para que se enamore de Dafne, pero también flecha a Dafne para que lo rechace. Apolo va tras la ninfa y en la persecución esta muere y se convierte nada menos que en el significativo laurel (en versión de Peri tiene pequeñas variantes). Por su parte, Eurídice y Orfeo simbolizan el amor y el dolor; la inspiración y la poesía. No obstante, Platón mira a Orfeo con desprecio y le reprocha no haber sacrificado la vida para realizar el amor en la muerte –como Alcestis por Admeto– y haya elegido pretender la imposible resurrección de Eurídice; se sabe, Platón no tenía en estima al personaje-mito de Orfeo, en su *Protágoras* lo asemeja a los filósofos sofistas. Pese a todo, a consecuencia de esa obstinación órfica necia y egoísta, rayana en cobardía, surgiría el simbolismo de la música, la poesía, el canto.

En contraste con sus antecedentes, existen dos versiones operísticas contemporáneas sobre este mito del amor truncado. *Orfeo*, de Philip Glass, de 1991. Ópera de cámara basada en la película de 1950, del mismo título, de Jean Cocteau, parte de la trilogía órfica de este: *La sangre de un poeta* (1932), *Orfeo* (1950) y *El testamento de Orfeo* (1960). Este Orfeo se ambienta en el París contemporáneo, sus calles, habitaciones y cafés, es una intrincada trama que culmina en final feliz a pesar de cruzar por la dramática historia conocida del mito. Al terminar, son restituidos la pareja y el amor; en este sentido, se emparenta con el regocijo concluyente de la versión primera, la operística de Peri.

Recientemente, en 2020, se ha estrenado *Eurídice*, compuesta por Matthew Aucoin, con base en el libreto de marcada expresión feminista de Sarah Ruhl, a partir de su propia obra teatral de 2003. A diferencia de las óperas de Peri, Caccini, Monteverdi y Gluck, aquí el mito es contado desde el punto de vista de Eurídice, la voz femenina que se escucha de manera preponderante a pesar de básicamente contar la misma historia.

La divergencia entre las versiones primeras y las recientes da cuenta de la transformación del género operístico y de la posibilidad que ofrece como instrumento a las nuevas

manifestaciones y problemáticas sociales y humanas. De esta manera y en términos históricos, la ópera ha pasado de la recreación de los mitos, las tragedias nobiliarias y/o históricas, a los dramas humanos y la psique social e individual contemporánea. Por decir, de contar la desventura de Apolo y Dafne y el amor de Orfeo por Eurídice, los mitos escandinavo-germánicos de Richard Wagner (Wotan, Siegmund, Siegfrid), o las tragedias históricas de Gaetano Donizetti (Lucrecia Borgia, Anna Bolena, María Estuardo), a cantar la desventura personal de la cortesana enferma Violetta Valéry, en *La traviata*, de Giuseppe Verdi, o de los personajes del verismo (Santuzza y Turiddu, Nedda y Canio), y los terribles dramas en que hay predominio de lo psicológico en personajes como Lulú o Wozzeck, en Alban Berg.

Pero volviendo a ese punto de partida de la ópera como género, cabe destacar la figura de Claudio Monteverdi (1567-1643) como el más importante precursor de los barrocos, el compositor pre-barroco creador de "la primera gran ópera de la historia", ha subrayado Vladimiro Rivas Iturralde. [8] Sus óperas *La fábula de Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, *L'Incoronazione di Poppea* y su cantata escénica *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, son testimonio vigente de su grandeza.

Para dar sustancia a los planteamientos anteriores, es necesario incorporar algunas consideraciones de autores que han estudiado este fenómeno artístico universal. Así, por ejemplo, el prolífico escritor teatral y musical Ethan Mordden ha dicho: "los inventores de la ópera no pensaban en el género como algo nuevo sino como en un renacimiento. Consideraban que las manifestaciones originales se encontraban en la tragedia griega. Se supone que los griegos no decían la letra, sino que la entonaban y, aunque no se conservan las partituras teatrales griegas, se podría, presumiblemente, reconstruir su formato a través de una síntesis ilustrativa". [9] Y en efecto, lamentablemente no se conserva la música de los griegos. Hoy se escenifican *Las suplicantes* o la trilogía de Orestes, de Esquilo; *Edipo Rey* o *Antígona*, de Sófocles; *Medea* o *Ifigenia en Tauride*, de Eurípides; o cualquier tragedia de

[8] Vladimiro Rivas Iturralde. "Un Orfeo sin teatro". En *Noches de ópera*. UAM. México. 2020, p. 280.
[9] Ethan Mordden. *El espléndido arte de la ópera*. "En el principio fue el verbo". Vergara. México. 1985, pp. 15-30.

las que han perdurado, pero sin su música original, sólo se representan como acción teatral. Pero es posible imaginar la grandeza de ese espectáculo e incluso saber de los instrumentos y componentes musicales usados cuando se lee a Homero, a los trágicos o a los filósofos: laúd, lira, cítara, flautas, percusiones, solistas (rapsodas o aedas), coros; en suma, cuerdas, aliento, percusión y voz.

Y desde la perspectiva simbólica u órfica, una aproximación del académico y crítico australiano Peter Conrad:

> La ópera comienza como un misterio: el renacimiento del culto pagano en oposición sediciosa al cristianismo, durante el renacimiento italiano. Para los intelectuales de formación clásica de la asociación florentina conocida como la Camerata, la ópera era un tema esotérico, que debía ser estudiado *in camera*. Estos iniciados la veían como una resurrección de la tragedia griega: un drama ritualizado por la música. Por consiguiente, su héroe simbólico, en la fábula musical *Orfeo* de Monteverdi, presentada en Mantua en 1607, era un cantante en quien había también un antiguo mistagogo. Orfeo es el fundador de la ópera, y preside su desarrollo a través de su historia ulterior. [10]

Pero quien establece con mayor rigor, precisión e intensidad la esencia original del género es el teórico de la música Robert Herman, al cotejar el nuevo arte con la sonoridad polifónica reinante. Herman es traductor y comentarista de la obra fundacional de la ópera, resultado ya de las sesiones de la Camerata referidas, *Dialogo della musica antica et della moderna*, de Vincenzo Galilei, con la cual este responde a su antiguo profesor Gioseffo Zarlino, teórico de la polifonía que en 1558 había escrito *Le Istitutioni harmoniche*, y es considerado el teórico más importante desde Aristóxeno hasta Jean-Philippe Rameau:

> Zarlino en ningún caso habría estado dispuesto a abandonar la polifonía. Para él, el objeto de la música era transmitir un placer sincero mientras se pasa el tiempo libre. Debido a que estaba imbuido de estas características, además de ser antagónico a los ideales promulgados por Galilei, Zarlino no estaba dispuesto a alterar ninguna de sus concepciones de la música. Galilei, por el contrario, deseaba emular el arte musical de los griegos porque lo consideraba superior a la práctica contemporánea del contrapunto, que tendía a oscurecer las palabras e impedir, con su injustificada mezcla de modos, la comunicación de cualquier afecto deseado o emoción para el oyente. La pregunta más importante en su mente era la

[10] Peter Conrad. *Canto de amor y muerte*. *El significado de la ópera.* Vergara Editor. México. 1988, pp. 21-31. Resulta interesante el análisis que Conrad ofrece de las distintas versiones de Orfeo, de Monteverdi, Gluck y Haydn (Telemann tiene su propia versión), pero también la desacralización paródica de Jacques Offenbach en su opereta *Orfeo en los infiernos*. No menos interesante es revisar todas las referencias de Platón al mito órfico en *Protágoras*.

> siguiente: '¿Tenían los griegos una armonía elaborada y de muchas voces, o estaban contentos con una sola línea de melodía?'.
>
> En 1581, habiendo generado sus teorías con la ayuda de Girolamo Mei, la respuesta de Galilei a Zarlino fue expresada en el *Dialogo della musica antica et della moderna*. Con la asunción de la defensa de los antiguos, había comenzado la lucha con Zarlino, una controversia que continuaría durante siglos bajo diferentes apariencias, extendiéndose a muchas localidades diferentes. Fue una disputa que haría que el nombre de Vincenzo Galilei fuera recordado bien. Aunque este noble florentino no logró mostrar cómo implementar sus ideas neohelénicas, afirmó claramente dos concepciones rudimentarias de la llamada 'seconda prattica':
>
> (A) La calidad emocional de una melodía depende según el rango de la voz que utiliza: alta, media o baja y sobre el tiempo y el metro.
>
> (B) No se debe permitir que otras partes independientes interfieran con las voces que expresan el texto. [11]

Excepto lo poco que quedó del trabajo de Galilei como compositor –algunos madrigales y otras piezas breves–, la razón asiste a Herman. Sin embargo, su teoría y práctica iniciales fueron la simiente de un género artístico universal que llega hasta el presente al tiempo que contribuye al inicio del período barroco en la música. Y aunque se ha transformado con el devenir, su esencia perdura y permea las creaciones operísticas durante 450 años.

Se ha dicho también que la ópera, como género, es un "espectáculo sin límites", porque incorpora en su gestación y representación todas las mayores expresiones artísticas y técnico-escénicas concebidas por el hombre: música, poesía, teatro, danza, acústica, pintura, escenografía, diseño, vestuario, iluminación... Y aunque en su origen es la palabra, la poesía la que impera sobre el resto de las artes, con el desarrollo del género la música irá tomando cada vez más el control de los intereses de los compositores y productores, y de las emociones de la audiencia. Aun con el desagrado de Wagner, la dimensión y densidad de su orquesta es una prueba de cómo la música puede llegar a abrumar al drama si el director concertador no es capaz de establecer un balance para que las voces –suponiendo que se han elegido las aptas para el repertorio– logren superponerse a la intensidad musical

[11] Robert Herman. *Dialogo della musica antica et della moderna of Vincenzo Galilei*: Translation and Commentary. Dissertation presented to the Graduate Council of the North Texas State University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Denton, Texas Agosto, 1973. Traducción del inglés al español, del tesista.

(una herramienta que hoy contribuye a contrarrestar ese posible hándicap es la proyección en pantalla del texto cantado; se escucha la música y se lee la traducción mientras se oye la voz con cierta dificultad). No obstante, cuando se ha logrado un equilibrio entre música y palabra, se alcanza una imbricación artística feliz; sobre todo si el libreto también resulta en una feliz realización.

Bien se sabe que esto no siempre es así, de ahí que la ópera haya sido ridiculizada no pocas veces. En ocasiones ha prevalecido la música sobre la voz, o sobre la coherencia poco efectiva del libreto; en otras, el drama o el libreto son superiores a la música. Por lo general, el espectador de ópera puede sobrellevar sin quejas un mal libreto siempre y cuando haya buena música, o buenos intérpretes. Pero la mala música, aunque cuente con buen libreto, difícilmente se tolera. Es justo en el maridaje libreto/música donde se halla el quid de la cuestión; claro, siempre quedan por analizar y juzgar muchos otros elementos de la representación en vivo.

1.1. De la ópera barroca a la contemporánea

Una vez estrenadas *Dafne* y *Eurídice* en espacios privados, pero en particular *La fábula de Orfeo,* de Monteverdi, en 1607, inicia un proceso ascendente del arte operístico al grado de alcanzar subvenciones por la venta de entradas al nuevo espectáculo. Tan pronto como en 1637 se inaugura un primer teatro, el San Cassiano en Venecia, y comienza a extenderse esta vigorosa expresión artística a Nápoles, Roma y toda Italia. También a Francia, Alemania, Inglaterra, Rusia; su desarrollo y expansión son imparables. Orquesta, voces solistas y coros, vestuarios y decorados, escenografías, danzas y ballets, el drama, todos los elementos integrados en una expresión viva, conmocionan al espectador, a la sociedad. Y todavía hoy se experimenta dicha conmoción cuando suceden estrenos afortunados.

1.1.1. Ópera barroca

Existe consenso en que el período barroco en la música inicia hacia el 1600 y se extiende hasta 1750. Fronteras un tanto arbitrarias, porque los límites son usualmente flexibles, pero que auxilian en la comprensión del fenómeno artístico desde un contexto histórico determinado. La fecha inicial, 1600, coincide con el estreno de *Eurídice*, de Peri, la primera ópera completa que existe. Es otras palabras, con la ópera se inicia el barroco en la música clásica o a la inversa. Y es probable que no sólo haya contribuido a su desarrollo sino que los antecedentes de la Camerata Fiorentina del último cuarto del siglo XVI, contraponiéndose a la polifonía, hayan sido los impulsores iniciales del novedoso acontecimiento musical. La música instrumental y la vocal de la época comparten características como la presencia obligada del Bajo Continuo en la base armónica y rítmica para el acompañamiento del instrumento o la voz; el contrapunto y la oposición de registros melódicos extremos entre el grave y el agudo; contrastes sonoros, ornamentación incluso excesiva; y suficiente espacio para la improvisación de los intérpretes que se solazan en el abuso de las repeticiones, ornamentos y cadencias.

Además de los anteriores rasgos compartidos con la música instrumental, la ópera barroca se cimienta de recitativos, arias o solos de importancia melódica fundamental que

requieren de virtuosismo técnico del intérprete para alcanzar el lucimiento de la voz y el goce estético del público, corales a cuatro voces, danzas, etcétera. Elementos todos integrados desde el foso de orquesta concertante.

Un fenómeno asombroso a la vez que exitosísimo de ese periodo musical es la irradiación de los castrados en la ópera a consecuencia no sólo de la prohibición papal a las mujeres para desempeñarse en escena, también y sobre todo por el morbo que despertaba en el espectador la voz de la trinidad hombre-mujer-niño: personalidad asexuada conviviendo con la ambigüedad de la voz femenina en cuerpo de hombre. El ejemplo máximo de este prodigio se aprecia en la vida y desempeño artístico de Carlo Broschi, el más célebre castrado recreado en la película *Farinelli*, de Gérard Corbiau, en 1994.

Este es un período histórico, artístico y estilístico de la ópera caracterizado por libretos con personajes mitológicos como los ya mencionados Orfeo, Eurídice y Dafne, o Zeus, Apolo, Dido y Eneas, o personajes históricos como Julio César, Nerón y Cleopatra, y otros más literarios creados por Ludovico Ariosto y Torcuato Tasso como Orlando Furioso o Rinaldo, respectivamente. Sobresale entre todos, el poeta Pietro Metastasio, protagonista de la transición del barroco a los inicios del clasismo. Sus libretos son puestos en música tanto por Scarlatti, Pergolesi, Durante, Marcello o Porpora como por Vivaldi, Händel, Gluck y Mozart. Un solo dato llama la atención sobre los altos niveles artísticos en que inició su carrera: fue el libretista de *Los jardines de las Hespérides* (1721) compuesta por Nicola Porpora y protagonizada por el alumno de este, Farinelli, con quien Metastasio llegaría a tener una estrecha relación artística.

Los compositores de este período desarrollaron una estructura escénico musical sólida que llegó a convertirse en expectativa del público y obligación y/o capricho de los cantantes: el recitado, el *aria da capo* y la *caballeta*. De tan mecánica, se volvió previsible y poco emocionante, por ello se permitieron alardes y excesos vocales de los castrados que se habían encarnado en las estrellas del público de ópera influyendo de esa manera en la estructura y la naturaleza del género en ese tiempo. Como reacción a la ornamentación

excesiva, pronto vendría una música y un canto cadenciosos que gradualmente darían paso a un nuevo estilo y una nueva era: el clasicismo.

A los iniciadores de la ópera como Peri, Caccini y Monteverdi, hay que incorporar los nombres de otros compositores destacados del período barroco: Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti, Francesco Cavalli, Jean-Baptiste Lully, Marc-Antoine Charpentier, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau, Giovanni Battista Pergolesi, Georg Philipp Telemann y Henry Purcell. Y en particular, a Georg Friedrich Händel. Si el gran pre-barroco es Monteverdi, Händel es el más grande de los maestros barrocos. Su repertorio vocal es impresionante, alrededor de 300 piezas, entre ellas, 46 óperas, 26 oratorios y un centenar de cantatas.

1.1.2. Ópera clásica

Al igual que la ópera barroca con la música instrumental de su tiempo, la ópera clásica guarda semejanzas técnicas y estéticas con la música del periodo clásico o del clasicismo musical. Aunque se dan por lo general trasvases entre los períodos artísticos (por ejemplo, la polifonía de Palestrina mantuvo una influencia "tardía" durante el barroco), se considera que el clasicismo transcurre entre 1750 y 1830. Escuchamos una música cadenciosa y *cantabile*, transparente y despojada ya del artificio característico del período anterior, que desarrolla la tonalidad plena en sinfonías, sonatas y música de cámara en general; y claro, también en las óperas.

Christoph Willibald Gluck (1714-1787) es un compositor de importancia mayor para este período y para la transformación del género operístico. Su *Orfeo y Eurídice*, de 1762, es un contraste evidente con las previas versiones de Peri, Caccini y Monteverdi. Se le considera un reformador de la ópera pues la descarga del exceso de ornamentación que arrastraba para elaborar en cambio melodías sobrias, expresivas y cadenciosas, sustituye al clavecín por la orquesta para acompañar los recitativos, incrementa la presencia de los coros, otorga protagonismo verdadero a la acción narrativa, al drama. Esto significa que, desde Monteverdi, es el primer compositor en poner esencial atención al libreto. De ahí que su

colaboración con el poeta Ranieri di Calzabigi –influenciado por Pietro Metastasio–, produjera los libretos de su Orfeo y de *Alceste*. Se materializaba en ese trabajo conjunto la ambición de los integrantes de la Camerata Fiorentina en el sentido de que en el género prevaleciera el drama sobre la música, lo contrario a lo sucedido durante el estilo barroco, cuando la ópera fue transformada en un espectáculo de lucimiento, de exhibicionismo. Por ello, Gluck también eliminó la repetición, la conocida como *aria da capo*, y prescindió de los castrados. Aunque hubo antecedentes y varias personalidades involucradas en la transformación de la ópera, fue *Orfeo ed Euridice* la obra "que se convirtió desde su estreno en el nuevo referente de la ópera reformada", señala Rafael Fernández de Larrinoa. [12]

Hay que decirlo, sobre todos los compositores del período, destaca Wolfgang Amadeus Mozart y sus óperas trascendentales y vigentes hoy. Charles Osborne proporciona un registro exhaustivo y una guía a cada una ellas:

> Tres de las óperas de Mozart –*Don Giovanni*, *Le nozze di Fígaro* y *Die Zauberflöte*– han estado siempre entre las más populares de todo el repertorio operístico;… En los últimos años, se les ha sumado *Cosí fan tutte*, y ahora también se pueden encontrar con bastante regularidad en los teatros de ópera de Europa y América un puñado de otras óperas suyas. Sin embargo, a lo largo de su vida Mozart compuso no menos de veinte óperas, e inició dos más, y es posible ver la mayoría de ellas escenificadas o escucharlas en discos o cintas... Mozart… escribió sus primeras óperas siendo un niño y la última a pocas semanas de su muerte, pero… también, en el espacio de una vida trágicamente breve, compuso obras maestras de la música sinfónica y de cámara. [13]

Es importante señalar asimismo que Joseph Haydn compuso un considerable número de óperas y es un genuino autor de su tiempo. Y un gigante como Ludwig van Beethoven, en la transición entre los períodos clásico y romántico, creó una ópera estelar de carácter político como un adelantado a su época, *Fidelio*.

[12] "La reforma operística de Gluck explicada en ejemplos". Sitio, *Historia de la Música*; 5 de mayo de 2023.
[13] Charles Osborne. *The Complete Operas of Mozart. A critical guide*. Indigo. Gran Bretaña, 1978; p. 11. Traducción del inglés al español, del tesista.

1.1.3. Ópera belcantista y romanticismo italiano

El siglo XIX en la ópera italiana comienza con la vigorosa irrupción escénica de Gioacchino Rossini y se vierte en tres estilos identificables: bel canto, romanticismo y verismo. A Rossini le siguen Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi y aun alcanza a Giacomo Puccini; como si de una línea coherente y preestablecida se tratara. ¿Qué decir que no suene a lugar común e incluso a perogrullada, cuando se habla de estos compositores, sin dejar de subrayar que personifican la culminación y acaso el término de la gran ópera italiana? Estos compositores del siglo XIX son precedidos por el bagaje histórico y estilístico del barroco y el clasicismo de ese arte surgido en su patria y que ya se había extendido por toda Europa.

Con raíces en el barroco y el clasicismo, el belcanto es una expresión estética que corresponde a un período histórico concreto en Italia que pasa por las óperas de Rossini (quien no deja de emplear cierto barroquismo, una suerte de vuelta a los excesos de ornamentación; claro, ahora él escribe el ornato, no se improvisa), Bellini, Donizetti y el primer Verdi. Se caracteriza por la preminencia de la voz sobre la orquesta, grandes líneas melódicas de enorme dificultad y exposición del canto a retos musicales y dramáticos que requieren una técnica depurada. Pero también se caracteriza con frecuencia por la presencia de libretos con tramas confusas, personajes mal trazados y diálogos poco ingeniosos contrastantes con una música de calidad. Y es que frente a la posibilidad del lucimiento de las voces, lo que menos importaba al compositor era la lógica de la historia a desarrollar.

Por otra parte, aunque el romanticismo es un fenómeno más bien alemán y francés, puede argumentarse que existió también la ópera italiana romántica, sobre todo la del segundo Verdi, "el romántico estricto", le llama Mordden; [14] una consideración no sólo de coincidencia histórica, también estética. Los críticos dividen la obra de este compositor en tres etapas. 1. De las primeras óperas de carácter patriótico y orquestación calificada como rústica, a *Nabucco*. 2. A partir de *Rigoletto* y *La traviata*; esta, una precursora del verismo.

[14] Ethan Mordden. "El romántico estricto: Verdi". En ob. cit., pp. 217-240.

3. *Otello* y *Falstaff*, en que la evolución orquestal en relación a las etapas previas es impresionante, al punto de ser acusado de cierto wagnerismo. [15] Verdi va acompañado por otros autores como Amilcare Ponchielli y Arrigo Boito, y desarrolla gradualmente un alto nivel de exigencia para con sus libretos y libretistas, lo que se manifiesta en mejores óperas con Francesco Maria Piave, Salvatore Cammarano y, sobre todo, Boito, autor del libreto de sus dos últimas obras maestras, *Otello* y *Falstaff*.

No deja de ser significativo el hecho de que Verdi, con el prestigio de patriarca ganado entre los artistas italianos, tome la iniciativa, en 1869, de que distintos compatriotas compongan las diferentes secciones de un réquiem para conmemorar el primer año del fallecimiento de Rossini. Reconoce en él "la reputación más difundida y popular de nuestro tiempo; fue una de las glorias de Italia". [16] Este dedicado a Rossini, es el antecedente al portentoso *Requiem* de Verdi, compuesto en 1874.

A pesar del éxito arrollador de la ópera, el exaltado modelo emocional italiano tiene un desarrollo distinto en cada país de Europa en que arraiga y se cultiva, sobre todo en el siglo XIX, pues el romanticismo es una manifestación compleja "que abarca aspectos psicológicos personales, política revolucionaria, una serie de submovimientos de la ficción, la poesía y el teatro… que determinan que el romanticismo inglés sea muy diferente del francés y el alemán… Eso fue lo que sucedió con la ópera en el siglo XIX; hubo una innovación de situación y personajes, basada en una expansión de la técnica musical. La ópera clásica prefirió la *línea*; la ópera romántica prefiere el *tono*". [17]

Por supuesto, surgen compositores de ópera esenciales en los distintos países. Berlioz, Gounod, Offenbach, Massenet, Bizet, para la ópera francesa. Weber, Wagner, Richard Strauss, en la ópera alemana; y en la ópera rusa, que recién comenzó en el siglo XIX, autores como César Cui, Aleksandr Borodín, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y, el más grande quizá, Piotr Ilich Chaikovski.

[15] George Martin. *Verdi*. Vergara. Argentina, 1984.
[16] Citado por George Martin. Ídem; p. 352.
[17] Ethan Mordden. "El romanticismo en la ópera". En ob. cit.; pp. 101-118.

1.1.4. Ópera verista

Hacia el último cuarto del siglo XIX germina una transición que llega hasta el XX, entre el romanticismo y el verismo (naturalismo, realismo), que toma como base la cruda realidad social e incluso la nota roja, en óperas como *Payasos* y *Cavallería rusticana*. El más importante compositor de la generación es sin duda Giacomo Puccini (que viene del romanticismo, pasa por el verismo y se asoma a la ópera moderna), pero está rodeado o acechado (siempre hay mucha competencia en la ópera) por Ruggero Leoncavallo, Pietro Mascagni, Umberto Giordano, Francesco Cilea y Alfredo Catalani. Por lo general, se toma como signos del fin de la gran ópera italiana tradicional, la muerte de Giacomo Puccini, acaecida en 1924, y el estreno de su obra inconclusa, una fantasía, *Turandot*, en 1926. Como el fin de aquella ópera estructurada por el recitativo (que desapareció en el siglo XIX), aria y *cabaletta* (esta también desechada en el XIX), dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, septetos, grandes coros, concertantes, esa que atiende al lucimiento y brillo de las voces y las melodías bellas, a las orquestaciones imponentes.

Y si todos estos compositores italianos del siglo XIX, belcantistas, románticos o veristas, de quienes aquí se ha hablado, se erigen en quintaescencia del género es tanto por el número de óperas de éxito, como por su capacidad teatral, la eficiencia de los libretos, la inconmensurable cualidad melódica y la progresión constante del lenguaje musical de la orquesta, desde las primeras a las últimas composiciones; fenómeno que tiene por consecuencia su permanencia en el tiempo.

1.1.5. Ópera romántica alemana y francesa

Heinrich Schütz crea la primera ópera en alemán en 1627, a partir de la traducción de Martin Opitz del mismo libreto que inaugura la ópera en Florencia, *Dafne*, 30 años antes. Un antecedente sin duda del *Singspiel*, la variante alemana de la ópera *buffa* italiana con equivalencia en la *Opéra-comique* francesa, la *Ballade-opera* inglesa y la primera zarzuela española. Óperas que, al contrario de la llamada opera seria, utilizan el diálogo intercalado con la música; son más propiamente teatrales. En lengua alemana, Mozart creó *El rapto en*

el serrallo, *El empresario* y *La flauta mágica*, considerada esta como el súmmum del estilo. Y teniendo a Beethoven y su *Fidelio* como transición, surge en el siglo XIX la ópera romántica alemana estrechamente ligada, como su antecedente inmediato, al movimiento literario de entre siglos que le precedió conocido como *Sturm und Drang*, una revuelta de las emociones contra el exceso de racionalismo, una reivindicación del Yo emocional. Carl Maria von Weber, Friedrich von Flotow, Robert Schumann y el propio Richard Wagner, [18] son los más destacados compositores del período, que también significan un puente hacia la modernidad de Richard Strauss y a la ópera contemporánea sustanciada por Alban Berg.

En cuanto a la creación de libretos operísticos sobresalen Wagner y Strauss. El primero fue un creador total, pues con base en la mitología germánica, leyendas islandesas y cantos medievales construyó él mismo sus libretos y la música de extraordinaria dimensión orquestal. Y construyó también un teatro para la representación de sus dramas musicales, para cumplir con sus exigencias escénicas, el Teatro Festival de Bayreuth, inaugurado en 1876 con el patrocinio de Luis II de Baviera, que continúa vigente. Strauss, por su parte, tuvo una difícil pero prolífica colaboración con el poeta y dramaturgo Hugo von Hofmannsthal en los brillantísimos libretos de las óperas *Elektra* (1909), *El caballero de la rosa* (1911), *Ariadne en Naxos* (1912, corregida en 1916), *La mujer sin sombra* (1919), *La egipcia Helena* (1928) y *Arabella* (1933). Antes, en 1905, Strauss había estrenado *Salomé*, con un libreto impecable construido por el propio compositor a partir de la traducción de Hedwig Lachmann de la obra de Oscar Wilde.

Por su lado, la ópera romántica francesa, con los barrocos Jean-Baptiste Lully, Marc-Antoine Charpentier y Jean-Philippe Rameau como sustento, y luego de sacudirse la marcada influencia italiana, logra en el siglo XIX especificidades propias como la lengua, melodías locales y el ballet incorporado a sus obras. Se gestan compositores importantes, dos de ellos de origen alemán, Giacomo Meyerbeer y Jacques Offenbach, pero también

[18] A propósito, es admirable la precisión con que Rivas Iturralde diserta sobre la columna vertebral de la obra de Wagner en los cuatro textos agrupados como "Anillo del Nibelungo", y en "Wagner: Amor sagrado y profano". En *Noches de ópera,* citada; pp. 31-55 y 159-161.

nativos como Charles Gounod, Jules Massenet, Camile Saint-Säens, Hector Berlioz y Georges Bizet; precursores de los modernos Maurice Ravel y Claude Debussy.

El romanticismo es un movimiento literario, musical y artístico en general que centra su acción sobre todo a mediados del siglo XIX y, en lo que concierne a la ópera, tiene manifestaciones locales o nacionales en Alemania, Francia, Rusia y otros países. Y es tan grandiosa la aportación del siglo y del estilo, que escapa a los alcances y propósitos aquí propuestos. Por ello se presenta una perspectiva panorámica básica, mas las posibilidades tanto de estudio como de su disfrute, son prácticamente inagotables.

1.1.6. Nacionalismo musical

La expansión de la ópera italiana al mundo propicia condiciones para crear expresiones artísticas locales. Un fenómeno que se mira desde el concepto del nacionalismo musical. El musicólogo español emigrado a México, Otto Mayer-Serra, tal vez sea quien mejor ha sistematizado en el país ese proceso de incorporación del color local y lo nacional a la música clásica moderna y con ello a la ópera. En particular, en "El nacionalismo musical en México", tercer capítulo de su libro *Panorama de la Música Mexicana*, publicado en 1941 por El Colegio de México. Mayer-Serra establece cuatro fases en el proceso estético, estilístico, teórico e histórico de "todos los nacionalismos del mundo" musical:

> A. Caracterizada por el predominio absoluto y representativo de un estilo musical ajeno, como el italianismo operístico en España y México hasta muy entrado el siglo XIX.
>
> B. El elemento popular en la melodía y el ritmo a los cuales infunde una característica nota nacional, dejando intacto, no obstante, en principio, el ropaje armónico-formal que sigue siendo determinado por las normas cosmopolitas.
>
> C. Ese elemento popular empieza a adquirir mayor autonomía, penetra la escritura armónica, innova los esquemas tradicionales de las formas e inicia un nuevo ideal

sonoro. Significa el paso de la mera asimilación de materiales folclóricos a la creación de un lenguaje musical nacional.

D. Constituye la liquidación radical de los modelos extraños. El dinamismo arrollador de las fuerzas rítmicas populares se abre paso por encima y más allá de las barras del compás; se rompen las formas convencionales y surgen combinaciones sonoras de una novedad insospechada.

Ya bien entrado el siglo XX, los nacionalismos "pierden las características tangibles de la materia bruta folclórica a medida que se cristalizan sus procedimientos técnicos, hasta que se convierten finalmente en música universal, de valor puramente humano". [19] En México, el nacionalismo musical cobra fuerza, creatividad y productividad a partir del término de la Revolución Mexicana, sobre todo en la música orquestal con Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, no así en la ópera que deberá esperar aún algunos decenios.

1.1.7. Ópera contemporánea; siglos XX y XXI

La ópera contemporánea, que convencionalmente va del segundo cuarto del siglo XX hasta el presente, incorpora propiamente la ruptura con el pasado, tanto en términos musicales como argumentales, lo cual se traduce en una estética distinta. Ya no serán la línea melódica, la armonía tonal, el aria, el lucimiento vocal, los personajes mitológicos o históricos lo que interese, sino el aspecto psicológico y dramático de los personajes lo que predomine. Ya no se quiere a cantantes de voces bellas para lucir sino a cantantes-actores que sean convincentes. La vanguardia musical se formula en estilos o escuelas que recorren la atonalidad con destreza y pasan por el experimentalismo, futurismo, serialismo, música aleatoria, concreta, objetiva, cibernética, etcétera. Pero la ruptura es gradual, inicia con el fin de siglo XIX y es deudora de la ópera wagneriana:

[19] Otto Mayer-Serra. *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. INBA, 1996; pp. 95-177.

> Las innovaciones armónicas, estéticas y dramáticas de Wagner influyeron fuertemente en muchos de los pioneros de la música moderna… La revisión crítica y transformación de los conceptos rectores de la construcción musical… fue integral: abarcó prácticamente todos los renglones de la composición, desde la instrumentación y las formas musicales hasta las concepciones de la melodía, el ritmo o la expresión. Pero la crisis más profunda y la reforma más radical tuvieron lugar en el campo de la armonía, es decir, en el dominio de la formación y el enlace de los acordes. El viejo edificio tonal –cuyo principio básico es que cada composición se construye sobre una tonalidad determinada–, edificio que dominó el discurso musical del barroco, el clasicismo y el romanticismo, y que parecía tan incuestionable como la ley de la gravitación universal, pareció derrumbarse a fines del siglo pasado, causando un desconcierto semejante al de la formulación de la teoría de la relatividad… Los protagonistas de la renovación armónica múltiple fueron, entre otros, Debussy en Francia, Mahler y Schönberg en Austria, Strauss en Alemania, Scriabin en Rusia, Janácek en Checoslovaquia, Ives en los Estados Unidos. Individualidades poderosas que abrieron los rumbos de un pluralismo complejo, característico de la diversidad y el eclecticismo del siglo XX. [20]

Y también del siglo XXI, habría que añadir al planteamiento de Helguera. Se abría el mundo a las nuevas sonoridades y concepciones musicales que natural y obligadamente se aplicaron a la ópera; los nombres (y la obra) de los compositores referidos en la cita anterior es la prueba. Así proseguiría la ruta de la ópera contemporánea de Alban Berg a Philip Glass, por decir. Obras que ofrecen experiencias musicales y escénicas todavía por descubrir, descifrar y aun disfrutar, pues las transformaciones vanguardistas en la música y en la ópera, toman tiempo para ser digeridas por la sociedad. Berg compuso el libreto y la música tanto de *Wozzeck* (con base en la obra teatral *Woyzzeck*, de George Büchner, compuesta entre 1914 y 1922 y estreno en 1925; la diferencia en el nombre es atribuido a un error de imprenta), como de *Lulú* (1937, estreno), basada en las tragedias *El espíritu de la tierra* y *La caja de pandora*, de Frank Wedekind. Glass ha sido multifacético. En su prolífica obra operística ha escrito libretos por sí solo como en *Einstein en la playa* (1975–1976), confiado en libretistas como Constance DeJong en *Satyagraha* (1980), o colaborado con ellos, como en el caso de Shalom Goldman en *Akhnaten* (1983).

Mirando en retrospectiva desde la ópera contemporánea a la romántica, clasicista y barroca, se puede afirmar que el género ha demostrado históricamente su vitalidad. Desde

[20] Luis Ignacio Helguera. *La música contemporánea*. Conaculta. 1997; pp. 4-6.

un primer momento conquistó el interés del público que tuvo acceso a ella arribando a momentos cumbres e incluso al gusto popular. Y así se extendió desde su lugar de origen, Florencia, a otras ciudades italianas y posteriormente a ciudades europeas como París, Londres y Viena, hasta llegar al continente americano.

En suma, la ópera es un género artístico surgido durante el Renacimiento tardío, último cuarto del siglo XVI, en Florencia, Italia. Creado y recreado por un grupo de músicos, poetas y teóricos conocidos como la Camerata Fiorentina, inspirados por su consideración de los efectos dramáticos de la tragedia griega en la escena, y cuya esencia consistía, en su origen, en contraponerse a expresiones musicales y aun escénicas que no permitían al público entender la letra y por tanto el drama y la trama. Para ello, frente a la sonoridad polifónica predominante en su tiempo, recurrieron al concepto teórico-práctico de la monodia, que significó el destacar un canto cercano al lenguaje hablado (entonación del habla, podría decirse), acompañado del Bajo Continuo y pocos instrumentos para que pudiera entenderse y comprenderse la palabra. Y se creó así la ópera.

1.2. Un crítico feroz de la ópera como creación artística

Ya se dijo arriba que el filólogo, filósofo, poeta y músico alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900) caracterizó al género operístico de una manera cruda, como "una imitación simiesca directa de la Antigüedad", es decir, una emulación equívoca de la tragedia griega, sobre todo, de los trágicos Esquilo y Sófocles, como ha establecido *El nacimiento de la tragedia*, obra en la que –como Aristófanes en su tiempo, en *Las nubes* y *Las ranas,* al grado de la burla– es muy crítico de Eurípides (y de su amigo Sócrates), atribuyéndole haber despojado a la tragedia de su cualidad de hierofanía, de comunicación con lo sagrado para volverla ordinaria y terrenal.

El interés de tomar en cuenta la consideración estética de Nietzsche viene de su propia trascendencia como filósofo, por su relación de amistad y odio con Richard Wagner, su propia perspectiva como filósofo y músico aplicada a la crítica y, sobre todo, porque era un verdadero filólogo de formación que a los 24 años, en 1869, y sin poseer el grado de doctor pero animado por su maestro Wilhelm Ritschel, la Universidad de Basilea, Suiza, le concede la cátedra de Lengua y Literatura Griega. Poco después, con base en su talento y los ensayos sobre la antigüedad publicados por el joven filólogo en la revista *Rheinisches Museum*, la Universidad de Leipzig le otorga el doctorado sin examen ni tesis de por medio.

La descalificación que Nietzsche hace de la ópera se encuentra primero en el ensayo "El drama musical griego", que junto a "Sócrates y la tragedia" y "La visión dionisíaca del mundo" se incluyen en la parte última del libro como "Escritos preparatorios de *El nacimiento de la tragedia*"; aunque son anteriores a la obra y se trata de trabajos de investigación filológica. Tan pronto como en 1872, en cuanto publica esta obra, el autor entra en problemas con medio mundo, colegas, maestros e institución. En 1868 conoció personalmente a Richard Wagner, por quien sentía gran admiración, y ya desde los 17 años había dedicado algunos estudios a *Tristan und Isolde*, había comprado la partitura junto con el grupo de amigos de la sociedad secreta de estudios "Germania" y la tocaban y analizaban en sus reuniones. Sostendría estrecha amistad con él y su esposa Cósima, hasta que rompieron a raíz del estreno de *Parsifal*, pues el filósofo vio como un retroceso el

recogimiento cristiano de Wagner; más adelante diría que este le echó a perder su tratado sobre la antigüedad. [21]

Por lo demás, Nietzsche era admirador de Giovanni Pierluigi da Palestrina y de la sonoridad polifónica a la que se contraponía la monodia operística. Acusó a la Camerata Fiorentina de engendrar un producto intelectual, no natural, sin raíz, que sólo buscaba recrear los efectos de la tragedia griega; aunque no deja de ser paradójico que uno de los más férreos ateos argumente en su favor esgrimiendo elementos de la música sacra mientras la Camerata acuda para su elaboración artística a un arte del paganismo:

> La ópera es fruto del hombre teórico, del lego crítico, no del artista: uno de los hechos más extraños en la historia de todas las artes. Fue una exigencia de oyentes propiamente inmusicales la de que es necesario que se entienda sobre todo la palabra: de tal manera que, según ellos, sólo se podía aguardar una restitución del arte musical si se descubría un modo de cantar en el que la palabra del texto dominase sobre el contrapunto como el señor domina sobre el siervo... Como ese hombre no presiente la profundidad dionisíaca de la música, transforma el goce musical en una retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión en *stilo rappresentativo* y en una voluptuosidad de las artes del canto. [22]

No obstante lo anterior y como crítica y negación del espíritu wagneriano en *Parsifal*, Nietzsche reconoció en *Carmen*, de Georges Bizet, una obra de genio al momento de verla representada en Génova en 1881, cuando ya había reducido al género a una condición "simiesca" y había roto con el Wagner cristianizado de Bayreuth. La consideró como "ópera ideal", "ópera del futuro". [23]

Aunque el dictamen final de Nietzsche es que la tragedia de Esquilo y de Sófocles ha sido inoculada de un modo arbitrario a la ópera (a Eurípides lo subsume a lo que llama *comedia ática nueva*, hija de la tragedia en agonía; antecedente de Shakespeare, por otra parte), al no tener disponible ni hoy ni entonces la música de la antigüedad más allá del conocimiento de los posibles instrumentos utilizados (como ya se citó arriba) y la idea del canto recitado

---

[21] Información obtenida en Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, citada. Del mismo autor, *De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud 1856-1869*, El Club Diógenes/Valdemar, 1997; Dietrich Fischer Diskau, *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata,* Altalena, España, 1982; y *Cosima Wagner's Diaries*, Pimlico, Great Britain, 1980.

[22] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento*…, citada; pp. 163-164.

[23] Ethan Mordden, ob. cit., p. 271, y Kurt Pahlen. *Carmen*. *Libreto, presentación y comentario*. Vergara. Argentina, 1991, p. 295, han profundizado en el tema.

al estilo del canto gregoriano medieval, a los trágicos griegos se les conoce, por tanto, sólo como autores de texto, como libretistas o poetas, nos son desconocidos como autores de música. Sólo queda, pues, utilizar la imaginación y el rigor para intuir la tragedia a partir de su imitación:

> cuando alguna vez, en una hora intensa y rica de fantasía, hacemos desfilar ante nuestra alma la ópera de un modo tan idealizado, que se nos da precisamente una intuición del drama musical antiguo. Pues por muy desfiguradas que se encuentren todas las proporciones en la denominada gran ópera, aun cuando esta sea producto de la dispersión, no del recogimiento, esclava de la peor de las versificaciones y de una música indigna: aun cuando aquí todo sea mentira y desvergüenza: no hay, con todo, ningún otro medio de hacerse una idea clara sobre Sófocles más que intentando adivinar, a partir de esa caricatura, su imagen primordial y eliminando con el pensamiento, en una hora de entusiasmo, todo lo torcido y desfigurado. Esa imagen de la fantasía tiene que ser investigada entonces con cuidado, y confrontada en cada una de sus partes con la tradición de la Antigüedad. [24]

Con todo y la perdurable importancia de la crítica nietzscheana al género operístico a partir de la contraposición de dos creaciones artísticas esenciales, la tragedia griega y la ópera, esta ha alcanzado realizaciones monumentales a través de los diversos estilos y momentos históricos: barroco, clasicismo, romanticismo, siglos XX y XXI. Sin embargo, resulta crítico tener claridad sobre la naturaleza enraizada en ambas y no caer en la usual confusión de igualar indistintamente a la una y a la otra. Hay que darles tratamiento disímil y no considerarlas como una extensión, una prolongación o un desprendimiento natural de la ópera a partir de la tragedia griega. [25]

[24] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento*…, citada; pp. 207-208.

[25] Una ampliación de este tema en Héctor Palacio, "Friedrich Nietzsche: crítico feroz de la ópera como género artístico". *Tema y Variaciones de Literatura* núm. 63, semestre II, jul-dic. de 2024, UAM Azcapotzalco; pp. 37-48.

2. La ópera en México. De *La Parténope*, de Manuel de Sumaya, a *La mulata de Córdoba*, de José Pablo Moncayo

Después de su triunfo absoluto en Europa, el género operístico se universaliza, llega a América y a México. La primera ópera mexicana, o novohispana, si se quiere, es *La Parténope*, de Manuel de Sumaya (1679-1755), estrenada el 1º. de mayo de 1711 en el Teatro del Palacio Virreinal de la Ciudad de México; aunque en 1708 había compuesto el drama lírico *El Rodrigo*. Sumaya es el más célebre entre los maestros del virreinato, sacerdote, compositor, organista, maestro de capilla de la Catedral Metropolitana bastante prolífico durante el período del barroco musical americano. [26] Esta primera ópera para la Nueva España fue en realidad la segunda del continente, pues el 19 de octubre de 1701 se había estrenado, en el virreinato del Perú, *La púrpura de la rosa*, del compositor y organista español, Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728).

Estas dos óperas son el inicio de la creación de este género artístico en el continente americano. Se producen, naturalmente, en un estilo influenciado por la adaptación del mismo en España, la zarzuela que, como el *Singspiel* alemán, es una derivación de la ópera cómica italiana. [27] Con todo, el género no se popularizaría sino hasta el siglo XIX.

Durante mucho tiempo se creyó (con evidencias del registro histórico) que la verdadera ópera italiana, en su vertiente de representación no de creación aún, había llegado al México recién independizado: *El barbero de Sevilla*, de Gioachino Rossini, quien en poco tiempo se había convertido en una celebridad en Italia y Europa. Esta ópera se estrena el 10 de septiembre de 1823, casi dos años después del Plan de Iguala y un año antes de la promulgación de la Constitución de 1824, cuando regía en el país, luego de la abdicación de Agustín de Iturbide al Imperio Mexicano, un gobierno provisional bajo el mando del Supremo Poder Ejecutivo de la Nación Mexicana.

[26] Manuel de Elías. *Una breve visión panorámica de la ópera en México*. Academia de Artes, 1997; p. 6.
[27] La ópera seria se ramifica: ópera cómica en Italia, Singspiel en Alemania, Opéra-comique en Francia, Opera-ballade en Inglaterra, zarzuela en España, opereta en Austria y comedia musical en Estados Unidos, con la peculiar característica diferencial, en relación al origen, de que todas estas utilizan diálogo hablado.

Sin embargo, investigaciones específicas establecieron esa llegada de la ópera italiana casi dos décadas antes: *Il fanatico burlato* (El fanático burlado), de Domenico Cimarosa, representada en el Nuevo Coliseo de México el 23 de octubre de 1805, y el entonces famoso *Il barbiere di Siviglia* (El barbero de Sevilla), de Giovanni Paisiello, en el mismo teatro el 4 de diciembre de 1806. [28]

No obstante lo anterior, con *El barbero de Sevilla* –publicada en 1815; estreno en el Teatro Argentina de Roma el 20 de febrero de 1816–, presentada por la compañía operística de Luciano Cortés y Victorio Rocamora, comienza en México una suerte de idilio con "El Cisne de Pesaro". El compositor había irrumpido con vigor en la escena musical italiana –desplazando incluso a maestros reconocidos como Giovanni Paisiello, autor de la versión anterior del *Barbero* en 1787–, igualmente lo hacía en el país que apenas iniciaba un proceso violento para convertirse en nación. En los subsecuentes quince años también se pondrían en escena sus óperas *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, *L'Italiana in Algeri*, *La Gazza Ladra* y *Tancredi*, y llegarían para cantarlas el célebre tenor, compositor y maestro de canto español Manuel García (entre 1826 y 1829) y el bajo italiano Filippo Galli (este se quedó en México de 1831 a 1838); ambos habían sido amigos de Rossini y estrenado sus obras en Europa. [29]

Hacia mediados del siglo XIX, con la fundación de la Academia de la Armonía y la Composición por Cenobio Paniagua, iniciaría el largo proceso de la ópera mexicana que llega hasta el día de hoy. En esa Academia estudiaron, entre otros, Miguel Planas, Melesio Morales y Ángela Peralta. En 1844 abrió el telón el impresionante Gran Teatro Nacional que

[28] Sosa Manterola establece este registro en *La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución*. INBA, 2010, pp. 6-7. Gabriel Pareyón también lo hace en su *Diccionario Enciclopédico de Música en México.* Universidad Panamericana, 2007, pp. 756 y 759, con la siguiente fuente: "1954. Jesús C. ROMERO: 'La primera ópera cantada en México',… acerca de *Il fanatico burlato*, de Cimarosa [1805], y *Il barbiere di Siviglia*, de Paisiello [1806])", cantadas por cierto en español debido a una orden oficial: "el año de 1799 las autoridades de la Nueva España dictaron que la ópera representada en sus dominios sería cantada en español 'ateniéndose a multas y otras sanciones quienes no atendieran esta oficial disposición'". Adicionalmente, en su exhaustivo diccionario, Pareyón ofrece un panorama sintético del fenómeno operístico en México. En cuanto al Nuevo Coliseo, se trata del construido en reposición al primero (en funciones desde 1629), destruido por el agua y por el fuego, sucesivamente.

[29] Francesco Milella. "Rossini en el México independiente". Sitio, *Música en México*; 28 de noviembre de 2018. A partir de información obtenida del libro de Sosa Manterola; citado.

sería desafortunadamente demolido en 1904, por orden de Porfirio Díaz, para construir en sustitución el actual Teatro del Palacio de Bellas Artes con el propósito de ser inaugurado en el contexto de los festejos del centésimo aniversario de la independencia nacional en 1910. La revolución obligó a que su apertura se postergara. La inauguración formal fue el 29 de septiembre de 1934 con *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, y la primera ópera representada sería *Tosca*, de Giacomo Puccini, el 22 de marzo de 1935. [30]

Años antes, en otoño 1919, el futuro teatro mayor para la ópera en México, estando aún en obra negra, recibió una suerte de inauguración simbólica en la prodigiosa garganta del tenor napolitano Enrico Caruso, que se encontraba en una gira durante los meses de septiembre y octubre de ese año en la Ciudad de México. Fue invitado al teatro en construcción y probó la voz ahí: "visitó la enorme obra negra del Palacio, aún sin cúpulas, y ensayó su voz egregia en el recinto inacabado como para glorioso bautizo del futuro máximo foro mexicano", escribió con grave voz, impostada y sonora, el poeta Eduardo Lizalde. [31]

De regreso al siglo XIX, con la consumación de la Independencia inicia un período en que el país se convierte en una geografía de disputas políticas que marcan claramente cada una de sus etapas: La instauración del primer imperio y su pronta caída, la pérdida de más de la mitad del territorio ante la ofensiva del país que se convertiría en la potencia hegemónica que hoy prevalece, la dañina presencia de Santa Anna, el proceso de la Reforma, la invasión francesa, el triunfo de Juárez y la instauración de la dictadura durante el Porfiriato, que conducirá a otro proceso violento pero definitorio para el país, la revolución mexicana. Y no sólo la política y la sociedad resienten los cambios violentos, también el arte, que registra por lo general las preferencias o incluso ideologías de quienes ostentan el poder político y económico.

Esa periodización histórica y política facilita el estudio de las artes de ese corte de tiempo. Porque independientemente de los cambios, lo cierto es que en el siglo XIX tuvieron

[30] Algunos han dado erróneamente por buena la fecha del 22 de enero de 1935, mas fue dos meses después con la producción de la Compañía Mexicana de Ópera "Esperanza González de Manero, S. A.", cuyo director artístico era Miguel de Muro.

[31] La crónica de dicho acontecimiento en Héctor Palacio, *De Caruso a Juan Gabriel. Una mirada de la cultura en México*. UJAT/Laberinto, 2019; pp. 15-18.

presencia e importancia el teatro y la ópera. [32] Aunque surgieron nuevos espacios escénicos, en la historia y los nombres previos del Gran Teatro Nacional, por ejemplo, se registra el devenir político e histórico del país: Gran Teatro de Santa Anna, Gran Teatro Vergara, Gran Teatro Imperial y Gran Teatro Nacional. Además de ello, después del estreno de las óperas italianas a principios de siglo y la entronización de Rossini a partir de la independencia, se pueden destacar puntos importantes como la aparición de la que se tiene en el presente como la primera ópera compuesta por un mexicano del siglo XIX con influencia italiana ya directa, *Reynaldo y Elina o la sacerdotisa peruana* (1838), de Manuel Covarrubias; [33] la academia de Cenobio Paniagua y sus discípulos; la figura de Ángela Peralta como la cantante mexicana más destacada de su siglo; el primer estreno de una ópera mexicana en Italia, patria del género (*Ildegonda*, de Melesio Morales, en 1869); la temática nacionalista que empezó a dominar en el arte durante la dictadura, entre otros.

El libro del prolífico investigador de la ópera Sosa Manterola, *La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución*, es ejemplar en este sentido. No sólo hace la crónica puntual, año tras año de 1821 a 1910, también ofrece el contexto político social para cada uno de los cortes históricos mayores en la interpretación del historiador Luis de Pablo Hammeken, como sigue:

1. Los primeros años (1821-1832)
2. La era de Santa Anna (1833-1854)
3. Reforma, Intervención e Imperio (1855-1867)
4. La república restaurada (1868-1876)
5. El Porfiriato (1877-1910)

Para 1910 se tenía en planes la inauguración del nuevo teatro así como la presentación de una temporada operística extraordinaria, mas nada de ello fue posible. Como se ha dicho, el teatro postergó su apertura casi un cuarto de siglo y la programación operística en

[32] Así lo han evidenciado los trabajos exhaustivos de Luis Reyes de la Maza, Francisco Ramón Pulido Granata y Armando de María y Campos.

[33] Para la obtención del grado de Maestría en Musicología, Elías Morales Cariño presentó la transcripción, edición crítica y estudio preliminar de esta ópera en tres actos de Manuel Covarrubias, en la Facultad de Música de la UNAM en 2018.

términos de elenco y producción durante ese año se reporta como pobre, casi un fracaso: "en la temporada de ópera con motivo de las fiestas del Centenario, se advierte que las pretensiones del gobierno de Porfirio Díaz superaron por mucho a los resultados". [34] Señalamiento que se lee claramente en las crónicas que adiciona Sosa Manterola en el libro. Destaca un dato muy curioso, el posible "estreno mundial" (como se les llama) en 1910, de la ópera *La fanciulla del West*, de Giacomo Puccini, cuyo protagonista masculino es un bandido mexicano (Ramerrez, o sea, Dick Johnson); debió esperar diez años, porque en 1910 se estrenó en la Metropolitan de Nueva York.

Después de este relativo fracaso, el inicio de la revolución, el golpe de Estado y el asesinato de Madero, y el recrudecimiento de la lucha armada subsecuente, hay un espacio entre 1911 y 1934 que no se ha trabajado a semejante nivel de detalle al emprendido por Sosa Manterola en este libro que va de 1821 a 1910:

> será en otro trabajo en donde se detallará, siempre a expensas de las posibles limitaciones hemerográficas, la continuación ininterrumpida del quehacer operístico nacional, tan rico y abundante como el referido en este. La ópera en nuestro país, a pesar de los estragos naturales que causó la Revolución Mexicana, no ha dejado de ser representada; hoy tiene casi dos siglos de tradición y falta por reseñar, a conciencia, el periodo de 1911 a 1934, este último en que se inaugura el Palacio de Bellas Artes, y en donde notables figuras del bel canto engalanaron las temporadas de ópera en la llamada indiscutible época de oro de este género en México. [35]

De todas maneras, es posible observar ciertos rasgos importantes del comportamiento operístico durante esos años y aun los posteriores hasta llegar al período de interés de la presente investigación.

En el contexto del dominio del gusto y la consecuente producción de la ópera italiana con ocasionales invitaciones a la francesa (la alemana nunca ha arraigado entre la mayoría del público), se había producido en la música y la ópera (y en el arte en general), desde fines del siglo XIX, cierta temática nacionalista que en 1910 se expresó en el estreno operístico

[34] Francisco Méndez Padilla, en el "Prologo" al libro de Sosa Manterola; citado.
[35] Sosa Manterola, ob. cit.; p. 521; el autor me ha dicho que está en su perspectiva ese trabajo. Por otra parte, el período de 1934 a 1984 está parcialmente cubierto por Carlos Díaz Du-Pond en su libro testimonial *La ópera en México de 1924 a 1984* (UNAM, 1986), que hace un registro bastante exhaustivo año por año.

sobre un benemérito de la nación, *Nicolás Bravo*, de Rafael J. Tello. Esta vertiente toma, conforme transcurre y concluye la revolución, una ramificación indigenista, evidenciando probablemente cierto cariz ideológico en consecuencia a los tiempos, pero sin obtener realmente éxito de público:

> Entre 1915 y 1930 se componen algunas óperas que retoman la tradición indigenista como *Tonantzín* (1915) de Julia Alonso, *Anáhuac* (1918) y *Cíhuatl* (ca. 1920) de Arnulfo Miramontes, *Xiulitl* (1921) de Julián Carrillo, *Citlali* (1922) de José F. Vásquez, *Cíhuatl* (1923) de Fernando del Castillo, *Nezahualcóyotl* (1923) de Carlos Samaniego, *Kinchi* (1924) y *Xtabi* (1924) de Gustavo Río Escalante, *Chichén Itzá* (1924) y *Ya yaax can* (1928) de Cornelio Cárdenas y *Querétaro* (ca. 1930) de Alberto Amaya. [36]

A las anteriores óperas, Manuel de Elías agrega tres más: *Sac nicté* (1930), de Alberto Flachebba; *Iztaccíhuatl* (1932), de Fernando Castillo; *Tzentzontli* (1939), de Efraín Pérez Cámara. [37]

Otro rasgo evidente de este tiempo es el surgimiento de academias de canto, compañías líricas privadas nacionales y extranjeras, y sociedades de ópera en las que figuras como la de José Eduardo Pierson y su Compañía Impulsora de Ópera de la Ciudad de México, fueron de gran importancia en las primeras décadas del siglo XX.

Cabe destacar un fenómeno que llama poderosamente la atención: La inexistencia de un movimiento de ruptura en el ámbito de la composición operística en correspondencia con el que sí se dio en la música clásica en la presencia de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Aunque hubo algunos intentos, tuvo que esperarse por los asomos de la cantata escénica o drama sinfónico *Tata Vasco*, de Miguel Bernal Jiménez en 1941, y *La mulata de Córdoba*, de José Pablo Moncayo en 1948 (libreto de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo, sobre la leyenda mexicana del siglo XVII), para empezar a escuchar una transición musical en el contexto operístico mexicano. Que pasara de las formas europeas y su tradición armónica y melódica decimonónica, a una creación musical de vanguardia y con temáticas relativas a la realidad

[36] Ana Carolina Orozco Rivera, citando a Eugenio Delgado y Áurea Maya, "La ópera mexicana durante el siglo XX". *La música en México. Panorama del siglo XX*. (México: FCE, 2010), en *Paso del Norte. La ruta del migrante: de la política a la poesía.* Tesis para obtener el grado de Maestría en Estudios Literarios y Musicales en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales. Monterrey, Nuevo León, 2017.
[37] Manuel de Elías, ob. cit., pp. 12-13.

cotidiana del país. Como director del INBA, Carlos Chávez había comisionado la ópera de Moncayo, así como *Elena* a Eduardo Hernández Moncada y *Carlota*, a Luis Sandi. Pero fue el propio Carlos Chávez [38] quien empleó sus capacidades musicales para emprender una ópera con lenguaje musical realmente contemporáneo. Con *Pánfilo and Lauretta* (1957), que se convirtió en *El amor propiciado* (1959), para quedar como *The Visitors* (1999).

Con *The Visitors* (sobre la peste en la Italia del siglo XIV; libreto de Chester Kallman a partir de *El Decamerón*, de Boccaccio), se inicia propiamente la ópera mexicana contemporánea. En su labor de profesor en composición, Chávez fue maestro de Moncayo –su *Mulata* es una ópera bisagra o de transición–, y también de Mario Lavista, cuya ópera *Aura* (1989), con base en la novela de Carlos Fuentes, será la primera del grupo a analizar en este trabajo

Retrotrayendo la mirada al siglo XIX, hay un último fenómeno que es de suma importancia poner en relevancia. En paralelo al arribo, el éxito y el desarrollo de la ópera que se apareja a la vida teatral de la Ciudad de México, comienza a florecer un acto de espectador y escritura que podría considerarse un subgénero literario que llega hasta el presente: la reseña, la crónica y la crítica teatral, musical y la operística en particular; esta, con mayor presencia. El libro de Sosa Manterola ofrece, para la época que aborda, una lista con el nombre o seudónimo de 74 cronistas que publicaron en 32 medios o publicaciones para cubrir al menos 26 teatros y centros de espectáculos (y aun se pudieran contar los compositores, óperas y número de representaciones por año y espacio escénico); [39] entre ellos, plumas como las de Manuel Gutiérrez Nájera, Francisco Zarco, Guillermo Prieto, Carlos Díaz Dufoo, Carlos González Peña o Amado Nervo; y también músicos en labor de críticos, Cenobio Paniagua o Melesio Morales.

> Y es que esta fascinante recopilación… nos brinda… la oportunidad de gozar del muchas veces atinado juicio y siempre afilada pluma de los más relevantes críticos de la época... Las crónicas y reseñas consignadas con profusión brindan al lector ya sea deliciosas anécdotas, agudas reflexiones, elogios ditirámbicos, airadas quejas… e incluso sentidas oraciones fúnebres… No podían faltar en esta lista de afanosos

[38] No deja de tener curiosidad que Revueltas desdeñara la ópera y prefiriera la canción, pues sus formas musicales eran más bien breves, pero se casara con una soprano estadounidense cantante del género siendo él comunista…

[39] Sosa Manterola. Ob. cit.; pp. 591-594.

> escritores algunos músicos… Y por supuesto, en la bibliografía consultada por Sosa abundan las referencias a autores indispensables para el estudio del período, como Olavarría y Ferrari, Pulido o Reyes de la Maza, además de esclarecedoras notas a pie de página. [40]

La crónica y el periodismo cultural, como una de sus posibles ramificaciones, no construyen historia de manera deliberada pero contribuyen a su conformación cuando los registros de ayer (o mañana) son revisitados por el investigador, el ensayista, el lector, ya sea en la hemeroteca o en las compilaciones y antologías en que algunos autores tienen la fortuna de ver materializado su trabajo cuando aún están con vida o *postmorten* (e incorporemos las virtudes presentes del PDF gratuito). Y es que la crónica es tiempo en cierta manera recuperado. Tanto en su expresión inmediata como en la vastedad del tiempo; y esto vale para el cronista oficial (de ciudades, municipalidades, pueblos) como para el independiente, el periodístico, el literario. Tal como se advierte en Humberto Musacchio, la crónica ha expresado su cualidad narrativa en revistas y diarios desde el siglo XIX, dando cuenta de novedades literarias, pero sobre todo, de eventos artísticos, escénicos y musicales. En medios como el periódico *El pájaro verde*, publicado entre 1861 y 1877, cuyo repertorio abordaba religión, política, literatura, artes, ciencias, industria, comercio, medicina, tribunales, agricultura, minería, teatros, modas, revista general de la prensa de Europa y del Nuevo Mundo. O en revistas como la conservadora *El Liceo Mexicano* y la liberal *El Museo Mexicano*, de los primeros románticos mexicanos del siglo XIX; *Azul* o la *Revista Moderna,* de los modernistas durante el Porfiriato.

Esta característica se acentuaría en el siglo XX, cuando se multiplicaron las publicaciones en revistas y sobre todo en periódicos, cuyas secciones culturales dieron cabida a crónicas, críticas y reseñas escritas por periodistas, escritores, protagonistas mismos de las distintas manifestaciones artísticas y espectáculos escénicos. Literatura, música, teatro, pintura, danza, ópera, cine... Estas colaboraciones por lo general eran breves, pero muy buscadas en las revistas y las secciones de cultura de múltiples periódicos.

[40] Francisco Méndez Padilla; citado. Rivas Iturralde ha particularizado el fenómeno en "Gutiérrez Nájera, crítico de ópera". En *Noches de ópera*, citada; pp. 83-86.

Estos textos de las secciones culturales solían perderse en archivos y hemerotecas, hasta que apareció la posibilidad de la recopilación y la antología de artículos de autores que habían alcanzado cierta relevancia ya sea por la trascendencia de su opinión y/o la calidad de su pluma. Compilaciones hechas por los propios autores aún vivos o como un reconocimiento u homenaje una vez fallecidos; una manera de poner de nuevo en circulación lo que se tuvo por trabajos efímeros. Este material del periodismo cultural compilado en libros es todavía escaso en el medio de la música clásica o académica –como se le llama alternativamente–, y en la ópera.

¿Por qué son importantes estas colecciones? Porque se trata del testimonio, la crónica y el análisis de la representación en vivo (por lo general) de la escena musical y operística de México. Son parte de la riqueza y la memoria artística y musical del país. Son el referente para quienes hoy procuran ejercer lo que hicieron escritores, periodistas y artistas del pasado (una mala noticia: el desinterés y la tendencia a desaparecer o disminuir las secciones culturales en los medios). Son el material para el análisis de los fenómenos relativos a su organicidad. La complejidad de una sociedad que, al tratar de explicarse a sí misma, no lo hace desde una concepción lineal, simplista, sino por una mirada enriquecida de ramificaciones diversas que anacrónicamente la conforman. Y esto es así porque en este ejercicio, señala Musacchio, "entran en juego valores como la oportunidad y lo útil para iluminar un momento o una época"; [41] una intervención de Kairós, podría decirse.

Y en esas recopilaciones se aprecia el valor literario del cronista y/o el periodista cultural: su bagaje, sus intereses, su pasión, la capacidad de observación y análisis, el rigor factual, el deseo de comunicar. Idealmente, la buena prosa, sin barroquismos ni afectaciones lingüísticas, el vaciado de su temperamento y la personalidad en el periodismo. Y una suerte de periodismo fue en su momento la novela por entregas *Los bandidos de Río Frío*, donde Manuel Payno realiza la crónica de su tiempo y, en lo que concierne al interés de este trabajo, en el tercer capítulo de la segunda parte escribe "La ópera en el monte". Una crónica extraordinaria y deliciosa del fenómeno operístico en el México del siglo XIX que

[41] Humberto Musacchio. "Un siglo de vida intelectual". En *México: 200 años de periodismo cultural*. T. I. Conaculta, 2013.

aún hoy –con todo lo terrible que entrañó el asalto a una compañía de ópera extranjera que abandonaba el país–, literariamente nos hace sonreír.

3. Ópera mexicana contemporánea

Para dar cuenta del fenómeno de la ópera mexicana contemporánea y su relación con la literatura mexicana asimismo contemporánea, se ha hecho la selección de un grupo de ocho obras compuestas durante los últimos tres lustros del siglo XX y las dos primeras décadas del XXI: desde *Aura*, de Mario Lavista, estrenada en 1989, a *Xochicuicatl cuecuechtli*, de Gabriel Pareyón, estrenada en 2014, y *Viaje*, de Javier Torres Maldonado, también de 2014. Se observan, estudian y analizan las problemáticas, tanto sociales como estéticas desarrolladas en las diversas creaciones operísticas mexicanas de los últimos tiempos y la correspondencia que guardan con la realidad del país en el momento histórico en que esas obras surgen; obras que van en consonancia con su tiempo, el tiempo en que fueron gestadas. Porque lo contemporáneo –en este caso la ópera contemporánea– es tanto un significado de estilos y características artísticas y estéticas, como un significado espacio temporal, histórico-social. Desde una perspectiva más radical, para el género operístico lo contemporáneo puede significar simplemente una convención que parte del segundo tercio del siglo XX y llega al presente, y que comprende –atendiendo otras categorías de análisis– la posmodernidad.

Son dos grupos de óperas las aquí tratadas. El primero, desarrollado en este tercer capítulo, se conforma de cuatro obras de diversos autores que capturan y expresan distintos intereses en el contexto general de la ópera contemporánea: *Aura*, de Mario Lavista; *Ambrosio o la fábula del mal amor*, de José Antonio Guzmán; *Únicamente la verdad*, de Gabriela Ortiz; *Xochicuicatl cuecuechtli*, de Gabriel Pareyón. Las cuatro restantes, consideradas como un fenómeno específico en el cuarto capítulo, giran en torno a la obra y la figura de Juan Rulfo. Por otra parte, en este mismo tercer capítulo se hace una aproximación de conjunto a la obra de dos compositores de éxito: Daniel Catán y Federico Ibarra, así como a la creciente participación de mujeres compositoras y libretistas contemporáneas.

Para extraer la información de y sobre las creaciones, se ha establecido un patrón general de siete u ocho puntos para cada una de las obras estudiadas: datos y características sobre

el compositor y el libretista de la ópera en cuestión, su estructura, la obra literaria de origen, libreto y personajes, instrumentación, puesta en escena, recepción crítica. Considerando la naturaleza inductiva de la presente investigación, las conclusiones y reflexiones finales arrojarán, del total del material analizado, los puntos de encuentro y desencuentro, las semejanzas y diferencias, los patrones reiterados, las peculiaridades. El primero de los puntos ("Los autores"), ofrece conocimiento sobre los compositores y libretistas, la parte esencial de su biografía personal y artística. Como es una información básicamente consensuada de manera pública, se utilizan aquí como fuentes principales las obras de José Octavio Sosa Manterola y Gabriel Pareyón Morales, las páginas personales de los autores así como las bases informativas de las instituciones culturales citadas al pie de página; [42] esto, para evitar la reiterada e innecesaria citación sobre cada uno de los autores considerados aquí.

¿Cuál es la importancia de llevar a la escena operística obras literarias contemporáneas o aun cuando no tengan esta característica de contemporaneidad, qué las hace valiosas para una ópera de nuestro tiempo? ¿Qué significado tiene este fenómeno artístico actual para la llamada "tradición de la ópera mexicana" y cuál para la complejidad de la literatura mexicana contemporánea?

En toda creación tiene que prevalecer la libertad, con esta condición se establecen correlaciones sorprendentes para el arte. La calidad y la trascendencia de un texto original, sea novela, cuento, obra de teatro, poesía (o de cualquier otro género), lo hacen importante para que su adaptación a otros géneros como el cine, el teatro, la pintura, la música, sea considerada. Asimismo sucede con la ópera como género híbrido. Por otra parte, la adaptación de obras, contemporáneas o no, para la ópera actual significa una relectura que

[42] José Octavio Sosa Manterola. *Ópera en Bellas Artes. Una cronología analítica (1934-1999)* y *Diccionario de la ópera mexicana*. Ambos editados por Conaculta; 1999 y 2005, respectivamente. Gabriel Pareyón Morales. *Diccionario enciclopédico de música en México*. Universidad Panamericana; 2007. *Enciclopedia de la Literatura en México*; sitio digital de la Fundación para las Letras Mexicanas. Semblanzas de los integrantes de El Colegio Nacional. Biodatas del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM). Sitio Web *Música en México*. Páginas personales de los compositores, entre otros recursos. Una advertencia más: Dada la profusión de citas de artículos, en la Hemerografía final sólo se refieren las fuentes consultadas, revistas y periódicos, pues la especificidad de cada una se ofrece en cada pie de página.

ofrece un nuevo rostro del texto original: una lectura operística. Esto conlleva la difusión de la obra y su autor, la actualización de mitos, problemáticas sociales, políticas, estéticas. Y sin duda, el valor del texto literario da un plus, ilumina al libreto que se lleva a la escena musical. Así ha sucedido con las obras aquí analizadas, ya sea *Aura*, de Fuentes, *Pedro Páramo*, de Rulfo, los *Cantares mexicanos* o los versos de "Camelia la Texana".

Y en realidad, aunque el concepto "ópera contemporánea" se adscribe a cierta temporalidad y a estilos de composición novedosos, el nuevo repertorio generado se agrega necesariamente al catálogo de la "tradición de la ópera mexicana" que viene en particular del siglo XIX; una tradición, sí, aunque con ruptura y transformación estética y de contenido. Consecuentemente, las nuevas obras crean un acervo de libretos que de inmediato pasan a formar parte del fenómeno y la complejidad de la literatura mexicana en general y contemporánea en particular, a la vez que se convierten en abrevadero para el estudio y la investigación académica y literaria.

3.1. *Aura*, de Mario Lavista; 1989

Aura, con libreto de Juan Tovar, es la única ópera compuesta por Mario Lavista. A partir de la novela homónima de Carlos Fuentes, se estructura en un acto integrado por once escenas ininterrumpidas. Fue estrenada, como parte de la programación del Quinto Festival del Centro Histórico, en el Teatro del Palacio de Bellas Artes el 13 de abril de 1989. Se ofreció una reposición, con algunas modificaciones musicales, el 22 y 23 de septiembre de 2019 en el Teatro Esperanza Iris de la Ciudad de México.

3.1.1. Los autores

El compositor. Mario Lavista Camacho (1943-2021) nació en la Ciudad de México. Estudió composición con Carlos Chávez y Héctor Quintanar, y análisis musical con Rodolfo Halffter en el Conservatorio Nacional de Música (CNM). En 1967 recibió una beca del gobierno francés para estudiar con Jean-Étienne Marie en la Schola Cantorum de París, donde también asistió a los seminarios de "música nueva" impartidos por Henri Pousseur. En 1968 tomó cursos con Karlheinz Stockhausen en Colonia, Alemania, y participó en los cursos internacionales de verano en Darmstadt. En 1970 fundó el grupo de improvisación Quanta, germen para la música experimental en México. Ensayó también nuevas posibilidades técnicas y expresivas para los instrumentos tradicionales. En 1982 fundó y dirigió la revista *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*. Fue profesor de Composición, Análisis y Lenguaje Musical del siglo XX en el CNM, la Universidad Panamericana y en diversas universidades de Estados Unidos y Canadá.

Fue objeto de numerosas distinciones: Premio Nacional de Ciencias y Artes 1991; Medalla Mozart 1991; Medalla Conmemorativa del Palacio de Bellas Artes 2006; Premio de la Música Iberoamericana Tomás Luis de Victoria 2013, de la Sociedad General de Autores y Editores de España. Creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca (1993); miembro de número de la Academia de Artes de México; miembro honorario del Seminario de Cultura Mexicana e integrante de El Colegio Nacional desde el 14 de octubre de 1998.

Lavista tiene un amplio catálogo de obras. Escribió para orquesta, música de cámara, piano, cuerdas, flauta, voz y percusiones. El ánimo nocturnal de numerosas composiciones como *Ficciones para orquesta*, *Canto del alba*, *Nocturno para flauta alto*, *Reflejos de la noche*, se ve naturalmente reflejado en su única ópera, *Aura*. Compuso también música para danza y obra incidental para *Judea: Semana Santa entre los coras* y *Cabeza de Vaca*, películas de Nicolás Echevarría (1973, 1990). Publicó los libros *Cuaderno de música I* (2013) y *Trece comentarios en torno a la música* (2017). Entre sus últimas obras destaca *Réquiem para Tlatelolco* (2018). En 1987 obtuvo la beca de la Fundación Guggenheim para componer su ópera en un acto, *Aura*.

El libretista. Juan Tovar (1941-2019) nació en la ciudad de Puebla. Narrador y dramaturgo, estudió Teoría y Composición Dramática con Luisa Josefina Hernández. Fue profesor de Teoría Dramática y Guion Cinematográfico en diversas instituciones y jefe de redacción de *Diorama de la Cultura*. Como traductor, trabajó en Carlos Castaneda, William Butler Yeats, Gerald Manley Hopkins, Jan Kott, Kakuan, Thomas Middleton y William Rowley. Fue autor de las versiones teatrales de *La marquesa de Sade* (de Yukio Mishima, 1988), *Los encuentros* (homenaje a Juan Rulfo en sus propias palabras para el Festival de Cádiz 1992; representada dos años después en Nueva York como *The Crossroads*), y del guion cinematográfico *Pueblo fantasma* (en colaboración con Ricardo Vinós y Parménides García Saldaña, basado en el cuento "Final feliz"). Se han llevado a escena sus obras *Las adoraciones* (1983), *Manga de clavo* (1985), *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1985), *El monje* (1988), *Cura de locura* (1992) y *Las adoraciones* (segunda versión, 1993). Colaborador de *Casa de las Américas, Diorama de la Cultura, El Cuento, El Día, El Heraldo de México, Ovaciones, Revista de Bellas Artes, Revista Universidad de México* y *Siempre!* Becario del Centro Mexicano de Escritores (1964 y 1974), y del FONCA en 1991. Miembro del SNCA (1994-2019). Premio Alfonso X de Traducción Literaria 1984 por *El contrapaso*, de Thomas Middleton y William Rowley. Ganador del Ariel 1987 por *Crónica de familia*. Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2007. Es autor de los libretos para las óperas *Aura* (1989), de Mario Lavista, y *La hija de Rappaccini* (1991), de Daniel Catán.

3.1.2. Obra literaria de origen

Aura, de Carlos Fuentes, [43] trata de un joven historiador que, interesado en el anuncio de trabajo visto en el periódico, acude a una vieja casa del centro de la Ciudad de México donde se solicita a un profesional con sus características para ordenar las memorias inconclusas del general Llorente, un militar del siglo XIX y esposo de la persona que contrata, la anciana Consuelo. Los honorarios son muy convenientes pero están condicionados a que él se quede a vivir en la casa. Poco antes, al haber traspuesto el zaguán de Donceles 815, el historiador Felipe Montero habrá entrado a un mundo fantástico del que no podrá salir ya.

Montero duda en aceptar la tarea dada la condición impuesta, pero cede al momento en que aparece Aura, la sobrina de Consuelo, hermosa joven de cabellos negros y profundos ojos verdes: "Sí. Voy a vivir con ustedes". A partir de ahí, realidad y fantasía confundirán al historiador que vive en tres o cuatro planos: su trabajo, el enamoramiento de Aura, su relación con la anciana y la sensación de su propia conciencia atribulada (narrada en segunda persona del singular).

Tres encuentros eróticos de Felipe con Aura develan la trama a la vez que van desentrañando las memorias del viejo general. 1. Al despertar en su recámara, Montero está siendo acariciado por la joven que se le entrega y lo cita para la siguiente noche en su propia recámara. 2. En su lecho, "Aura se abrirá como un altar". Ya no es la joven lozana de la primera vez sino una mujer madura a quien hace el amor. Cuando despierta, el historiador mira a Aura hincarse ante las rodillas de Consuelo, que ha presenciado el acto. Como si de un artificio se tratara, ambas se mueven igual, le sonríen igual, le agradecen; salen juntas mientras él queda en la recámara de Aura, inquieto.

Antes de la tercera escena de amor, Felipe Montero se ha percatado de la extraña relación entre Consuelo y Aura. Se propone salvar a la joven pues especula que está sometida a la vieja al grado de incluso reproducir como autómata los movimientos de Consuelo, como su marioneta, como si ella manejara no sólo la voluntad, también los músculos. Cuando

[43] Carlos Fuentes. *Aura*. ERA. México; 1962.

sorprende a la joven en el acto de degollar y desollar un macho cabrío en la cocina, corre a la habitación de Consuelo para descubrir que ella ejecuta asimismo al aire los movimientos del sacrificio del animal que Aura materializa. A estas alturas, al revisar los pliegos carentes de valor histórico y literario que su trabajo supone, Montero ha descubierto que la vieja tiene 109 años, que se casó con Llorente cuando ella tenía 15, que sufría por la imposibilidad de ser fecundada, que torturaba gatos, que se narcotizaba con brebajes de plantas que ella misma cultivaba (como las que recuerda a la entrada de la casona vieja en que ahora él habita), que estaba obsesionada con la idea de conservar belleza y juventud.

Molesto por lo ocurrido durante el encuentro anterior, Felipe confronta a Aura y le pide huir con él. Ella lo cita para esa noche en la recámara de su tía Consuelo, quien se ausentará todo el día. El historiador aprovecha esa ausencia para sustraer el tercer folio de las memorias inconclusas del general y obtener mayor información sobre la vieja: "Consuelo, pobre Consuelo… Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes…"; abruptas, así terminan las memorias. En el folio, encuentra tres retratos. En uno, el general Llorente. En otro, ¡Aura!, que firma la fotografía: Consuelo Llorente. En el tercero, ¡Aura y Felipe!: Ella es ella –Aura es Aura; o Aura es Consuelo–, él es… "eres tú": Llorente es Montero… 3. Ha llegado la noche, Felipe se precipita a la recámara de Consuelo a su cita con Aura. En penumbras, ella le pide recostarse a su lado, que no la toque, que sólo bese su rostro. El historiador no pone atención e intoxicado de amor se abandona a ella. Una breve filtración de la luz plateada de la luna revelará al joven historiador Felipe Montero, quien acaricia y besa con pasión a Aura, que yace en realidad con el añejo cuerpo de Consuelo. [44]

[44] "—Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré
regresar". Esta última frase de la narración supone la obsesión de Consuelo por el tiempo, por la juventud perdida que puede invocar y hacer volver en la figura de Aura, para su felicidad y la de Felipe/Llorente.

En este punto es importante observar que no pocos críticos han asociado *Aura* con *Los papeles de Aspern*, de Henry James, sugiriendo incluso el plagio. La revisión puntual de ambas obras los desmiente: puede pensarse en una correlación, una influencia o una adaptación, mas solamente escenográfica y situacional: una vieja casona palaciega, tres personajes centrales: anciana, sobrina y hombre. En Fuentes, el hombre busca trabajo de historiador y es contratado a condición de permanecer en casa de la anciana a realizar la ordenación de las memorias del viejo general Llorente, su exmarido; en James, un crítico literario ambicioso busca hospedarse en la casa esperando hurtar las cartas que su admirado poeta Jeffrey Aspern habría escrito a su amante, la ahora anciana quien se supone las posee. La naturaleza de ambas obras es distinta: mientras James presenta una historia de ambición literaria y editorial que se ve frustrada al final, Fuentes una de carácter fantástico o

3.1.3. Libreto y personajes

El libreto fue escrito por el narrador y dramaturgo Juan Tovar, libretista también de la ópera de Daniel Catán, *La hija de Rappaccini*, sobre la obra de Octavio Paz. Según referencia de Eduardo Contreras Soto, Tovar realizó además un libreto para *Ambrosio*, de José Antonio Guzmán, pero el compositor terminó por escribir el propio (ya se abordará más adelante el asunto); lo cierto es que Tovar montó en 1988 la adaptación teatral *El monje*, con base en la novela de Matthew G. Lewis, punto de partida también de Guzmán.

De inicio, en cuanto a la relación entre la obra base y el libreto, destacan dos diferencias: 1. Tovar no se apega del todo al original, pues crea diálogos ausentes en él, los inventa; 2. Libretista y compositor hacen encarnar a un cuarto personaje, al general Llorente, que en la novela es la sombra de un militar visto a través de sus memorias inconclusas. Esto no sólo es evidente tras leer la novela y ver la ópera, lo confirma Hugo Roca Joglar (quien también revela el momento exacto en que, durante una de sus recurrentes caminatas por el antiguo

---

fantasmal: ¿en qué consiste? En la recreación de un mito: "El mito de la mujer anciana capaz de convocar su juventud y ofrecerla a un hombre joven para conquistarlo", dice Fuentes en una entrevista recién dada a conocer en 2022. El autor cuenta a Christián Warnken, entrevistador, que escribió *Aura* en París en una semana, inmediatamente después de haber visto la película japonesa *Ugetsu monogatari* (Kenji Mizoguchi, dir., 1953), basada en la colección de cuentos fantásticos del mismo título publicada en 1776 por Ueda Akinari. La ficción japonesa (que no cita Fuentes sino sólo la película) tiene antecedentes en la literatura china; el escritor agrega que conoció la misma historia en boca una bruja tzotzil en México, lo que de manera manifiesta expresa la presencia de un mito: el recreado en *Aura* ("Carlos Fuentes. Historia y ficción de México", entrevista en "Una belleza nueva", Televisión Nacional de Chile). Socialmente es mucho más aceptable el vínculo íntimo entre una mujer joven y un hombre viejo, aunque sea por interés, lo contrario, hombre joven / mujer anciana, es visto con menor aceptación, por ello, cuando se desvela que el joven Felipe Montero hace el amor a la anciana decrépita Aura/Consuelo, la impresión es absolutamente traumática. La película referida por Fuentes contiene en realidad dos cuentos fantasmales. Por confusión, olvido o algún otro interés, sólo menciona el último, ese en que una esposa abandonada recibe con alegría el regreso del hombre, con sake y una cena (contado en "La cabaña entre las cañas esparcidas", de la colección de cuentos de Akinari citada). Le despiertan los vecinos que, sorprendidos de su presencia, le anuncian el asesinato de su esposa mientras él estuvo ausente durante siete años: ausencia que él pasó, a partir de su vanidad como alfarero, en los brazos de una joven admiradora de su arte a quien ha sido conducida por la anciana "nana" de la joven (el segundo cuento fantasmal); vive con ella una felicidad paradisiaca que no existe en realidad, pues un día le hacen ver que la anciana y la joven han muerto hace mucho tiempo, que son hechiceras.
Podría argumentarse, en todo caso, que Fuentes ha recreado en *Aura* a James y a Akinari. Pero James, a su vez, había recreado una historia relacionada con Lord Byron y Percy B. Shelley, y Akinari había hecho lo propio con los cuentos fantásticos provenientes de China que él adapta a la fantasía japonesa. Y entonces miramos, entre otros, a Harold Bloom y T. S. Eliot y su caracterización de las tradiciones, las influencias y los crímenes literarios… Cuento de nunca acabar.

centro de la ciudad, el compositor sintió el impulso de componer *Aura*. Es decir, cuando al azar de vida del autor se cruzó, dada la atmósfera antigua de la urbe, la obra de Fuentes): Juan Tovar "se dio a la tarea de crear diálogos que no se hallan en el texto original, y entre ambos decidieron añadir al general Llorente (que en el libro sólo es una evocación) como un cuarto personaje". [45]

Pero ya desde el principio, el libreto había generado dudas y/o cuestionamientos. Eugenio Delgado fue uno de los primeros músicos en realizar un serio análisis de la ópera de Lavista. Un estudio que ha sido tomado como referencia en posteriores ensayos tanto de críticos musicales como de académicos. En 1993 escribía "El lenguaje musical de *Aura*", trabajo básicamente técnico que desarticula la partitura para el análisis de la estructura composicional de la obra. No obstante, antes de ello, elabora sobre el libreto:

> Una de las opiniones corrientes acerca de *Aura*, primera ópera de Mario Lavista, es la afirmación de que es una obra 'maravillosa' a pesar de tener un mal libreto. Pero una ópera sin libreto puede ser todo lo que se quiera excepto una ópera… el libreto es esencial. Si *Aura* es una buena ópera, algún mérito tendrá el libreto, pero si este es realmente malo, aquella difícilmente será buena. ¿Cómo valorar una ópera haciendo caso omiso del libreto? [46]

Sin embargo, Delgado no vuelve a tocar el tema sino al final del trabajo, como pie de página, más bien como postdata. Antes, ha hecho la radiografía de la obra a partir de temas (a manera de leitmotiv wagneriano): 1. Tema de la casa (dimensión espacio-temporal de la obra; es el tema de la permanencia). 2. Tema de Aura; es decir, del amor. 3. Tema de las memorias; Llorente. 4. Tema de la transformación de Felipe. Estos temas habían sido ya articulados, explicados y aun ejecutados al piano por Lavista en una entrevista a Rogelio Gómez para Canal Once en 1989; con certeza, de ahí los ha tomado Delgado para beneficio de su escrito técnico. Lo cierto es que la música de *Aura* no es otra cosa sino el desarrollo de esos motivos esenciales. Por otra parte, Delgado demuestra la circularidad de la obra: termina como ha iniciado: "Finaliza con la reaparición del Tema de la casa, el cual se conecta directamente con el principio de la obra. Al último compás sigue el primero, insinuando de

[45] Hugo Roca Joglar. "Una brillante introspección en la ópera mexicana *Aura*, de Mario Lavista". *Replicante. Periodismo Digital / Cultura Crítica.* 10 de septiembre de 2011.
[46] Eugenio Delgado. "El lenguaje musical de *Aura*". *Heterofonía* 108. Ene-Jun 1993; pp. 45-51. Todas las citas subsecuentes de Delgado provienen del mismo ensayo.

esta manera que en *Aura* el tiempo no es lineal sino cíclico. La obra no termina sino que comienza de nuevo. La forma se repliega sobre sí misma, al igual que los sistemas armónicos, que son sistemas cerrados: siempre vuelven al punto de partida. *Aura* es una historia de amor contada con sonidos".

Una vez dicho lo anterior, vuelve al fin el autor sobre el libreto. Informa que ha enviado su trabajo a Lavista y este le remite el siguiente comentario:

> Dice Auden que el texto que escribe el libretista no se dirige al público: constituye más bien una carta de presentación dirigida al compositor. El texto tiene su momento de gloria, aquel en el que le sugiere al compositor cierta melodía, cierta armonía; una vez logrado esto debe borrarse y dejar de preocuparse por lo que le pase. Me tiene sin cuidado lo que opinen los críticos del libreto, gracias a él pude escribir la música. En este sentido fue para mí una espléndida carta de presentación.

En el caso de *Aura*, el compositor está más que satisfecho con su libretista; ello bastó en su momento. Ahora bien, en efecto, el traslado de *Aura* novela a *Aura* ópera no ha sido literal como es el caso de algunas obras (por citar, *Salomé*, de Wilde a Strauss, donde sólo media la traducción del francés original al alemán). Lo que Lavista quiso capturar –quizá desde el momento en que caminando sobre Donceles en el Centro Histórico sintió un impacto, un impulso que vinculó con *Aura*–, lo que deseó el creador, como ha establecido una y otra vez, fue una atmósfera. "Una atmósfera espectral –confirma Vladimiro Rivas Iturralde, que ha presenciado el estreno y escribe la reseña crítica–… Música ensimismada, es una burbuja sonora… La orquesta da el tono sombrío de la ópera y sombríamente comenta cada intervención de los cantantes, infundiendo a la obra su carácter fantasmal". [47]

De la novela, al compositor le cautivó no la literalidad de la narración sino su ambientación, la atmósfera que da cabida al tiempo, a la vida, a la muerte y al amor. Y eso está en ambas obras, en Fuentes y en Lavista. Sin duda, pues, Tovar ha hecho un buen trabajo.

[47] Vladimiro Rivas Iturralde. "*Aura*: De Carlos Fuentes a Mario Lavista". *Páginas del ISSSTE*; 20 de abril de 1989. Colectado en *Noches de ópera*. UAM-Azcapotzalco, 2020; pp. 176-177. Conviene aquí comentar la importancia de esta obra de Rivas, pues incorpora las reseñas y críticas de un repertorio de 15 óperas mexicanas contemporáneas, con el valor adicional de provenir de representaciones en vivo que el autor ha visto; entre ellas, cinco de las óperas comprendidas en esta investigación.

Los personajes:

Aura está encarnada por la voz de soprano, Consuelo Llorente por una mezzosoprano, Felipe Montero fue perfilado como tenor y el anciano Llorente como barítono. Sobre los cuatro personajes, de su vocalidad, Lavista ha dicho, en dos magníficas entrevistas, una de 1992 y otra de 2013, que no buscó más que cantaran y se dieran a entender dentro de la estructura orquestal (el principio original de la ópera, por cierto), de ahí deriva el registro medio en que está escrita y, en parte, la lentitud. Él mismo eligió a los solistas del estreno (Lourdes Ambriz, Encarnación Vázquez, Alfredo Portilla, Fernando López), porque conocía las características de sus voces y escribiría para ellas, no impondría una partitura intransigente a la que tuvieran que ajustarse los intérpretes. Un procedimiento semejante al utilizado por Lavista con los instrumentistas, como refiere a Ana Lara en ese magnífico número 108 de la revista *Heterofonía* ya citada; [48] también Roca Joglar lo confirma en su trabajo citado: "Mario Lavista establece a través de la voz una declaración de principios operísticos: la naturaleza del castellano para el canto es introspectiva; no resiste líneas vocales abiertas y lucidoras, sino íntimas y oscuras; así, *Aura* está cantada en secreto, murmurando y recitando". Y Rivas Iturralde: voces "inalterables en su recitado, se mueven siempre en la zona media de la tesitura… van creando un *clima*… flotan monótonamente"; es decir, contribuyen a esa atmósfera espectral ya nombrada.

3.1.4. Instrumentación

De acuerdo a la mencionada entrevista de Lavista a Lara y el trabajo de Roca Joglar, la creación de *Aura* se dio durante un periodo de transición en el proceso composicional del autor. Después de años de estudiar y participar con la llamada vanguardia musical, con la experimentación y las improvisaciones tanto en el extranjero como en su regreso a México, se halló de pronto agotado, y tras un tiempo de recogimiento y de largas caminatas, regresó

[48] Ana Lara. "Entrevista a Ana Lara". *Heterofonía* 108, citada; pp. 52-57. Referencia de la entrevista de 2013 de Susana González Aktories a Lavista en "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*, (1). UNAM, 2020; pp. 19-52.

a la partitura y al uso de instrumentos tradicionales, mas descubriendo en ellos cualidades para expresarse de una manera no convencional.

La partitura tiene un concepto sinfónico. Juan Arturo Brennan anota en el cuadernillo del CD de la grabación de la obra: "Originalmente, Mario Lavista había pensado en orquestar la partitura de *Aura* para un grupo de cámara, pero a medida que avanzaba el trabajo, las necesidades dinámicas y tímbricas 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" [49] (algo similar establece Roca Joglar, sin citar a Brennan). Ananay Aguilar –de la Pontificia Universidad Javeriana, de Bogotá, Colombia– cita a Brennan, mas con la gracia adicional de proporcionar la instrumentación de la ópera:

> La partitura orquestal incluye una flauta piccolo y dos flautas, dos clarinetes en Si bemol y un clarinete bajo en Si bemol, dos oboes y un corno inglés, dos fagotes y un contrafagot, cuatro cornos en Fa, dos trompetas en Do, dos trombones y un trombón bajo, una tuba, una celesta y un arpa, un grupo de percusión compuesto de tres timbales, bombo, tam–tam y celesta, arpa y conjunto de cuerdas. [50]

El mismo año después del estreno de la ópera, Lavista creó una versión propiamente orquestal, *Paráfrasis de Aura*. Brennan informa de ello:

> una compacta reducción orquestal de los materiales centrales de la ópera, logrando también una de las más sólidas partituras sinfónicas mexicanas… una apretada condensación que, como la ópera, empieza y termina con las mismas ideas y sonoridades… un discurso lento, parsimonioso, contemplativo, uno de cuyos mayores méritos está en su capacidad de combinar una orquestación que en muchos momentos es luminosa e iridiscente… enfatizando los perfiles fantasmales e intemporales de la historia narrada…. ocurre en un perpetuo estado de tensión. [51]

[49] Juan Arturo Brennan. "Aura, de Carlos Fuentes". En cuadernillo a CD de *Aura*, de Mario Lavista. México: INBA/CONACULTA. 1990. Citado por la ya citada González Aktories.
[50] Ananay Aguilar. "La circularidad en *Aura*, la ópera de Mario Lavista". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Bogotá, Colombia. 2 (1); pp. 53–71. Oct. 2005–Mar. 2006. Pontificia Universidad Javeriana.
[51] Juan Arturo Brennan. "Mario Lavista, de nuevo". *La Jornada*; 2 de julio de 2022.

Finalmente, Gabriel Pareyón, estudioso integral de la música mexicana, establece un análisis sintético de la obra poniendo el acento en su característica composicional y tomando como fuente a los citados Brennan y Delgado:

> La historia y su tratamiento específico se acercan a la pieza dramática *Sotoba Komachi*, de Yukio Mishima, como también al poema 'Amor constante más allá de la muerte', de Francisco de Quevedo, y a algunas obras de Henry James. La música, por su parte, está construida sobre un sistema octáfono ideado por el propio compositor, y desarrollado con texturas armónicas que recuerdan el impresionismo debussyano. Su estructura global es una unidad de principio a fin, sin la división típica de arias, dúos, tríos, etcétera. Por estos rasgos, y por la relevancia otorgada a los elementos escénicos frente a los vocales, Lavista tuvo como modelo la ópera *Pelléas et Mélisande*, de Debussy. No obstante, la música de *Aura* contiene características armónicas e instrumentales propias del compositor, desarrolladas en los años ochenta. [52]

3.1.5. Puesta en escena

La dirección de la puesta en escena del estreno estuvo a cargo de Ludwik Margules (1933-2006). Espectador privilegiado del momento, Rivas Iturralde hace el registro: "fue exacta en la distribución y movimiento de sus actores cantantes y, con la escenografía y la iluminación, rica en claroscuros, de Alejandro Luna, recreó magistralmente la atmósfera enguantada y fantasmal de la ópera".

La segunda puesta escénica, en septiembre de 2019, se materializó en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris con la Orquesta Filarmónica Mexiquense, que presentó el programa "Aura: Celebrando a Mario Lavista". Una "nueva versión dotada de elementos estéticos del surrealismo desarrollado por la artista española Remedios Varo, con la dirección concertadora de Gabriela Díaz Alatriste; y Ragnar Conde, en la dirección de escena". [53] Reposición menos sutil en lo musical que la de 1989, y la parte "escénica, más sombría aún, más oscura", concluye Rivas Iturralde en su "Nota bene" al artículo ya referido.

[52] Gabriel Pareyón. *Diccionario enciclopédico de música en México*. T. I. Universidad Panamericana, 2007, p. 87.
[53] Redacción. "Cinco grandes obras para entrar a la creación de Mario Lavista". *El Universal*; 4 de abril de 2021.

3.1.6. Recepción crítica

Hay cuando menos cuatro niveles de la recepción de una puesta escénica desde la perspectiva del receptor: [54] 1. El público general que va como espectador a disfrutar el espectáculo, que le puede o no agradar, que aplaude o no; incluso podría abuchearlo. 2. El cronista que reporta las representaciones de su interés. 3. El espectador experto; en cuanto a su experiencia como público y, sobre todo, como alguien que tiene la formación para realizar un análisis crítico de los diversos elementos de la representación de una ópera. 4. El especialista, el músico o etnomusicólogo que realiza un estudio posterior al estreno de la obra; puede ser un ensayo técnico o académico.

En su momento, el público general recibió de manera ambigua el estreno de *Aura*. En particular, por la representación de la partitura en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, un recinto cuyo público mayoritario está habituado a la ópera italiana y francesa del siglo XIX. No obstante, con el paso del tiempo ha sido estimada como una obra importante, valiosa. Por ejemplo, Rivas Iturralde, quien realizó una crítica favorable del estreno, celebra su retorno a escena en el trigésimo aniversario de la obra en 2019. Brennan la ha valorado igualmente como una pieza sólida. Rogelio Gómez, en la entrevista con el autor, la califica de bella. Y ya desde 1993, en el contexto del sorprendente estreno de cuatro óperas mexicanas contemporáneas entre 1989 y 1991 en la Ciudad de México –además de *Aura*, *Ambrosio*, de Guzmán; *La hija de Rappaccini*, de Catán; *La sunamita*, de Marcela Rodríguez–, Eduardo Contreras Soto observa "una respuesta pública que cabe calificar de positiva". [55]

En particular, resulta interesante en el presente trabajo exponer dos recepciones de la ópera de Lavista desde preceptos teóricos que procuran explicarla. Se trata de dos ensayos académicos. Uno de Ananay Aguilar, de la Universidad Javierana de Bogotá, "La circularidad en *Aura*, la ópera de Mario Lavista" (ver cita 35). Otro, de Susana González Aktories, de la UNAM, "Apariciones sonoras entre el texto y la ópera: sinestesia y transfiguración en *Aura*

[54] Acaso no sea del todo apropiado imponer las categorías del escucha musical empleadas por Theodor Adorno para analizar al espectador que acude al teatro o la sala de conciertos.
[55] Eduardo Contreras Soto. "Una ópera para nuestro tiempo: cuatro propuestas". *Heterofonía* 108, citada; pp. 34-44.

de Carlos Fuentes y Mario Lavista" (cita 33). La circularidad y la sinestesia como propuestas teóricas para comprender la ópera en cuestión.

Aguilar argumenta la circularidad como una "continua recurrencia en la obra del compositor" a consecuencia de ser mexicano, lo que le distingue de la visión cíclica pero lineal de occidente. La explica como

> un rasgo particular de las culturas indígenas que dominaron el antiguo México y que hoy en día son componente esencial de la identidad mexicana. Se trata del calendario azteca [o sea, mexica], que refleja un mundo vuelto hacia el pasado, dominado por la tradición... Entre los mayas y los aztecas, es el ciclo el que domina, pues aunque también existe una sucesión de días, meses y años, la cuenta de los años se reanuda también cada cierto número de estos, es decir que no están situados en un tiempo absoluto. Su historia es entonces, una que se repite continuamente, y su acepción de los acontecimientos es sólo viable en la medida en que vuelven unos sobre otros. [56]

Circularidad que se cumpliría así en *Aura*. La explicación de esta ópera desde una interpretación antropológica tiene sentido, aunque acaso sea redundante, pues esta circularidad ha sido ya expuesta en términos musicales y escénicos por Eugenio Delgado con base en la partitura y las propias explicaciones teóricas de Lavista; como ya se argumentó en el apartado del libreto (3.1.3.).

Por su parte, González Aktories recurre a la sinestesia, a la percepción de los sentidos para explicar tanto *Aura* como *Murmullos del páramo*, de Julio Estrada. Procura vincular el gusto por la música popular y clásica en la obra de Fuentes (cita *La región más transparente*, *Aura* e *Instinto de Inéz*) como una suerte de motor para Lavista y su ópera, como si esta hubiera sido en cierta manera dictada por el novelista al compositor y no un trabajo, una "inspiración" del segundo. Algo semejante encuentra González en el vínculo entre Rulfo y Estrada. Aquí hay que decir dos cosas. 1. No se sabe que Fuentes trabajara con Lavista en la concepción de su obra; [57] tampoco Rulfo con Estrada, por tanto se trata de trabajos individuales de los compositores a partir de obras literarias originales. 2. En cuanto a Estrada, este siguió, por decir, los rastros de los sonidos, ruidos y silencios en *Pedro Páramo*

[56] Ananay Aguilar, citada, p. 14.
[57] Sin que haya dado con un testimonio formal, el autor ha escuchado en alguna ocasión tanto de Encarnación Vázquez como de Fernando López, haber sostenido cierta conversación con Fuentes durante el proceso de la puesta en escena.

para su concepción musical (ya llegaremos al análisis particular de esa obra). Lavista quiso capturar una atmósfera, no ir al rastreo de los murmullos de *Aura*, sino a la atemporalidad de una atmósfera, como ya se ha explicado.

Sin duda existe una correlación entre las obras de Lavista y Estrada, pero las diferencias son claras. Porque aunque Estrada, por la materia con la que trabaja –*Pedro Páramo*–, a final de cuentas cree también una atmósfera, su motivación de arranque es la detección de la música intrínseca en la obra de Rulfo, al contrario de Lavista, que desea crear y recrear una atmósfera a partir de la lectura de Fuentes. La claridad en torno a la concepción y creación de *Aura* es lo más sorprendente en Mario Lavista; y lo más estimulante para todo creador. [58]

[58] Así queda de manifiesto en las diversas entrevistas otorgadas por Mario Lavista, ya sea a Rogelio Gómez, Ana Lara o a la propia González Aktories.

3.2. *Ambrosio o la fábula del mal amor*, de José Antonio Guzmán; 1990

Ambrosio o la fábula del mal amor, de José Antonio Guzmán, toma como base la novela gótica *El monje*, de Matthew G. Lewis (1775-1818). Se trata de una ópera estructurada por tres actos y dos interludios. El compositor ha realizado tres versiones. La del estreno, julio de 1990, en la Sala Miguel Covarrubias, de la UNAM. Una segunda, para el Festival Cervantino ese mismo año, con pequeñas variantes. Y la que el autor considera hasta ahora como definitiva, la puesta y estrenada en el Teatro del Palacio de Bellas Artes el 7 de febrero de 2006. Es una obra en que el compositor desarrolla la que ha llamado su tesis filosófica: el enfrentamiento entre el bien y el mal; ¿quién triunfará? [59]

3.2.1. El autor

Libretista y compositor. José Antonio Guzmán Bravo nació en la Ciudad de México en 1946. Clavecinista y etnomusicólogo, fue discípulo de Juan Antonio Rosado, Rodolfo Halffter y Luisa Durón. Realizó estudios de posgrado en el Royal College of Music de Londres: repertorio renacentista y barroco con Colin Tilney, conjuntos orquestales con Francis Baines y orquestación con Gordon Jacob. Allí obtuvo la maestría en musicología europea y, en los Países Bajos, tomó cine etnográfico en la Universidad de Leiden y etnohistoria en la Universidad de Amsterdam, donde concluyó una maestría en etnomusicología en el Jaap Kunst Centrum voor Etnomusicologie con la tesis *La música en el ritual del dios Huitzilopochtli* (1977). Hizo investigación de campo sobre la tradición musical en comunidades rurales de España, Francia y Grecia. Al regresar a México, estudió un doctorado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), enfocándose en la música étnica. Fue jefe del departamento de Etnografía y Etnomusicología del Instituto Nacional Indigenista, donde encabezó estudios sobre las etnias wixárika, totonaku y nahua, y dirigió una serie de folletos, libros y programas de televisión acerca de estos pueblos. Produjo las películas documentales *Loa, fiesta de San Isidro* (1980), dirigida por Rafael

[59] Entrevista a José Antonio Guzmán en "Ópera contemporánea: Ambrosio". *La UNAM Responde*, conducido por Rosa Brizuela; 23 de septiembre de 2023, TvUNAM.

Montero y, junto con Fernando Benítez, *Mitote tepehuano* (1978), dirigida por Jaime Riestra. Profesor de historia de la música, música mexicana y etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM, en la Escuela Vida y Movimiento, el Conservatorio Nacional de Música, la ENAH, el Centro Universitario de Teatro y la Escuela de Teatro del INBAL. Integrante de la Capilla Virreinal, dirigida por Aurelio Tello, ha ofrecido conciertos en México, Estados Unidos y Europa. Como compositor, destacan sus piezas para piano, guitarra, fagot y clavecín; además de música para teatro, cine y video. Y en particular, sus óperas *Ambrosio o La fábula del mal amor* (1990), y *Mujer divina* (1996), sobre la vida de la actriz mexicana Dolores del Río. Guzmán escribió su propio libreto para *Ambrosio*.

3.2.2. Obra literaria de origen

El monje, de Matthew G. Lewis, publicada en 1796, [60] es una obra que obtuvo el reconocimiento de personajes como Lord Byron y el Marqués de Sade, y fue considerada por André Breton y Antonin Artaud, la mejor novela gótica. Ambientada a finales del siglo XVIII, se desarrolla en varios escenarios europeos y en la ciudad de Madrid en particular.

Más que con el estilo gótico, la novela de Matthew G. Lewis parece "estar en deuda" con Fausto y Mefistófeles. El escritor inglés era admirador de Goethe. Aunque la versión final del *Fausto* I apareció en 1808 y *El monje* había sido escrita en 1794 y publicada en 1796, hay una versión anterior de la obra de Goethe que Lewis conoció: *Fausto, un fragmento*, publicada en 1790. Por otro lado, la figura histórica del Fausto proviene de las postrimerías del siglo XV y existe el registro de cuando menos dos obras antecedentes conocidas por el escritor alemán: *La trágica historia del doctor Fausto*, de Christopher Marlowe (*ca.* 1592), y *Faust-Fragment*, de Gotthold Ephraim Lessing (1759). El eje de ambas tramas es la relación entre hombre y demonio –Ambrosio y Lucifer, Fausto y Mefistófeles–, aunque con diferente fin: en uno, el personaje masculino se va a los infiernos y en el otro, gracias a la intercesión y las súplicas de la amada, obtiene el perdón divino y asciende a los cielos.

[60] Matthew G. Lewis. *El monje*. Ediciones elaleph.com; 2002.

El autor narra la historia de Ambrosio, un prior y abad de Madrid de la orden capuchina (rama de la franciscana), un hombre santo a quien pierden la vanidad, el orgullo de su propia santidad y el sentido de una moral superior sobre los demás; una suerte de narcisismo religioso. Santidad y moralidad que al ser tocadas por la tentación exhiben su vulnerabilidad y caen en el pecado y la maldad inducidas por el demonio que, al descubrir las debilidades de Ambrosio en sus supuestas fortalezas (la estricta observación de su castidad, una de ellas), se propone seducirlo con tal de obtener –como en toda apuesta, pacto o contrato propuestos por cualquier diablo que se respete– su alma. [61]

La obra de Lewis urde la trama a partir de dos historias divergentes que se entretejen con la historia vertebral del "hombre de la santidad", y se cruzarán irremediablemente a partir de las decisiones de este, impulsadas por el celo, la falsa moralidad, el deseo y la lujuria que le conducen incluso al crimen.

Lewis describe la complejidad de su personaje:

> La naturaleza de Ambrosio no era en manera alguna tímida, pero su educación le había impreso con tanta fuerza el temor en la mente, que la aprensión se convirtió en parte de su temperamento… Por desgracia, se vio privado de sus padres cuando aún era un niño. Cayó en poder de un pariente… [quien] lo puso en manos del difunto superior de los capuchinos. El abad… concentró todos sus esfuerzos en persuadir al niño de que la felicidad no existía fuera de los muros de un convento… Sus educadores reprimieron con cuidado las cualidades cuya grandeza y desapego se avenían mal con el claustro. En lugar de la benevolencia general, adoptó una egoísta parcialidad por su propia promoción… Los monjes aterrorizaron su tierna mente poniendo ante ella todos los horrores que podía proporcionarles el fanatismo. Le pintaron los tormentos del infierno con los colores más sombríos, terribles y fantásticos, y a la menor falta lo amenazaban con la condenación eterna… Mientras los monjes se ocupaban de desarraigar sus virtudes, permitían que llegasen a su plena perfección todos los vicios… ser vano, orgulloso, ambicioso y despectivo,…. despreciaba todos los méritos, salvo los suyos propios… En su pecho combatían los distintos sentimientos que le habían inspirado la naturaleza y la educación. La victoria la decidirían sus pasiones... Desconocía las dichas que la mujer tiene el poder de otorgar… Pero en cuanto… entrevió alegrías a las cuales aún era ajeno, las barreras de la religión fueron demasiado débiles para resistir el torrente abrumador de sus impulsos,… cedieron ante la fuerza de su temperamento, cálido, sanguíneo y voluptuoso... Sus otras pasiones aún dormían,

[61] En México también tenemos nuestro propio acuerdo demoniaco: "Un pacto con el diablo", cuento de Juan José Arreola, en *Confabulario*, FCE, 1952; y *El fistol del diablo*, la novela de Manuel Payno, es un antecedente.

> pero sólo necesitaban que se las despertara para exhibirse con violencia tan grande como irresistible. [62]

El conflicto entre naturaleza y adoctrinamiento es el nudo que conduce la vida de Ambrosio una vez que se expresa en total confrontación física y psíquica. Eventualmente, sería conducido en esa ruta por Rosario, joven novicio del monasterio que al descubrirse los pechos frente al monje se revela en realidad como Matilde, una mujer turgente que, enamorada, se ha hecho pasar por hombre para acceder a su amor. Ya predispuesto por su condición, Ambrosio cae en pecado y lujuria, y vive una tempestuosa pasión con quien no es sino instrumento del demonio, que ha observado las debilidades del abad y lo ha hecho caer a través de la sensualidad femenina. Cuando esa pasión declina –mientras en su posición doctrinaria condena a Inés de Medina a las catacumbas del convento de Santa Clara severamente regenteada por la monja superiora–, Ambrosio queda impactado de Antonia Dalfa, una bellísima chica de 15 años de edad prendada a su vez de la oratoria y la personalidad del monje. Al no sentirse ya deseada pero como obligado instrumento de Satanás, Matilde le ayuda a alcanzar su deseo por la adolescente mediante la hechicería. En ese proceso, Ambrosio asesina a la madre de Antonia y a la propia joven tras poseerla, para descubrir poco después de su caída –a raíz del amotinamiento del populacho contra la hipocresía de la superiora de Santa Clara (quien es linchada) y sus cómplices, victimarias de Inés–, que en realidad ha asesinado a su madre Elvira y violado a su hermana Antonia. Incesto y matricidio confirmado al conocer que, cuando fue entregado al convento, su madre no había fallecido.

Las dos historias que se entrecruzan con la del abad –las de Inés y Antonia y sus respectivos caballeros, en segundo término, cuyas vidas trastoca de manera radical–, están vertebradas a la de la seducción de Matilde, la hechicera servidora del demonio: todo conduce a su perdición. Al ser descubiertos sus crímenes, Matilde y Ambrosio son llevados ante el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición; les espera la confesión o la tortura y las llamas. La seductora renueva su pacto diabólico y logra escapar. Ambrosio se niega a seguirla, pero ella deja la puerta a la posibilidad de él mismo convocar al diablo.

[62] Matthew G. Lewis. Ob. cit., pp. 235-238.

Ante el horror de una segunda tortura, Ambrosio invoca al demonio que se presenta ante él y le hace firmar el consabido contrato a cambio de su alma. El plan de Lucifer se materializa al ganar para sí –"¡Eres mío!", profiere– a un monje virtuoso por vanidad y no por principios, a quien siempre mantuvo bajo vigilancia, ofreciéndole tentaciones y haciéndole caer en todos los pecados posibles durante su vida.

Escapa, pues, Ambrosio de las llamas de la inquisición. Su guía infernal lo asciende y conduce al precipicio de la Sierra Morena en condiciones desagradables que el monje protesta en un singular diálogo con el diablo. Este le echa en cara puntualmente su conducta, como si tomara el lugar de la inquisición o de dios mismo. Exige Ambrosio que lo lleve con Matilde, mas no se le concede ningún beneficio porque cuando firmó el pacto no puso ninguna condición, por terror al castigo inquisitorial se entregó al diablo sin más: "¡Fuiste un tonto al confiar en el diablo! ¿Por qué no estipulaste que querías la vida, el poder y el placer? Entonces todo se te habría concedido; ahora tus reflexiones llegan tarde. ¡Descreído, prepárate para la muerte; no te quedan muchas horas de vida!". [63]

Es decir, Ambrosio no tuvo el cuidado de establecer las letras chiquitas del contrato. En ese momento, el demonio se eleva a enorme altura cogiendo con él al monje y lo tira al vacío. Ambrosio se estrella de cabeza contra la punta de una roca y va despeñándose por los precipicios hasta quedar destrozado a la orilla de un río. El demonio lo castiga no por los males que el monje cometió sino por una ausencia de cuidado al firmar el pacto y, sobre todo, porque quiere cobrar el precio de salvar al abad de las llamas: ganarse su alma de inmediato por la eternidad.

3.2.3. Libreto y personajes

Aunque *El monje* es una novela inglesa, *Ambrosio o la fábula del mal amor* es un libreto mexicano, y no sólo porque el autor lo sea. Lo que Guzmán ha hecho con *El monje* es mexicanizarlo, en primera instancia mediante la geografía, pues traslada la acción de

[63] *Ibídem*, p. 440.

Europa a la Nueva España, en particular, a la Ciudad de México; a lo que hoy se conoce como Centro Histórico. Y aún más, le ha dado un carácter, un color y un sabor local no obstante ubicarse en un tiempo distante al presente. Hay una recreación de claves sociales y culturales de ese tiempo histórico (por la obra y el contexto) que son totalmente reconocibles por el espectador contemporáneo. Claro, también cuenta que se trata de una pieza con cierto sentido historicista. Aunque ubicada a finales del siglo XVI a partir de una novela que se escribe al final del XVIII, ha sido concebida y realizada al fin del XX y revisada y reestrenada a principios del XXI.

Y sin duda, además de ser un drama, *Ambrosio* se nos presenta como una crónica de hechos. Pero acaso esa crónica y sus distintas manifestaciones sean más propiamente el síntoma del estado de salud, de ánimo acaso enfermo, tal vez no, de un tiempo concreto visto desde otro tiempo. De una expresión –en este caso artística– en los términos de Georges Didi-Huberman, donde sólo existe historia anacrónica, aquella que se construye no linealmente, que corresponde a todos los tiempos de manera compleja, y que busca "atravesar el espesor de memorias múltiples, tejer de nuevo las fibras de tiempos heterogéneos, recomponer los ritmos a los *tempi* dislocados". [64]

Guzmán ha alcanzado con su libreto y su música, viajar en la geografía y el tiempo:

> A. Traslada la escena de Europa a la Nueva España; de Madrid al hoy Centro Histórico de la Ciudad de México.
>
> B. Retrotrae la acción de finales del siglo XVIII (la novela de Lewis se publicó en 1796) a finales del XVI, el tiempo en que se asienta la Inquisición Española en la Nueva España.
>
> C. Utiliza el estilo musical del barroco virreinal de la Nueva España combinándolo con melodías y ritmos populares del siglo XX americano (continental). Aquí debe agregarse que el compositor intercala diálogos, lo que, de acuerdo a la tradición

[64] Georges Didi-Huberman. "Sólo hay historia de los anacronismos: el síntoma". En *Ante el tiempo*. *Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Adriana Hidalgo Editora, 2011, p. 62.

operística y sus derivados, indica que su *Ambrosio* es más bien una zarzuela española de la primera época.

D. Hace uso de recursos escénicos tradicionales alterados (o "intervenidos") por las interacciones de los cantantes/actores con el público. Esto es, hay una ruptura de la cuarta pared que, aunque utilizada en el teatro desde Molière y sobre todo en el siglo XX por Bertold Brecht y en general en el teatro moderno, en la ópera ha sido un recurso poco recurrente.

La presencia de los anteriores elementos formula tanto anacronía como anacronismos. Usados con frecuencia como sinónimos, en realidad sí hay diferencias en ambos conceptos: anacronía se refiere a la ruptura estructural del orden temporal, a la interacción de tiempos distintos dentro de la narración o la representación; el anacronismo es la incorporación y utilización (deliberada o no) de elementos concretos, de objetos de una época en otra; o de técnicas precisas trasvasadas.

Mientras que en los puntos A y B encontramos anacronía, en C y D, anacronismo. En el planteamiento de Guzmán, por otro lado, en esa representación del pasado en que el protagonista conceptual es la lucha del bien y el mal, la virtud y el pecado, hay correspondencia entre las conductas sociales y culturales del siglo XVI y las de finales del XX, que es cuando se compone *Ambrosio*. Es decir, una clara anacronía estructural que para el espectador de la obra tiene una función espejo: descubre en la hipocresía, la doble moral y el sacrificio femenino, las respectivas correlaciones contemporáneas. Por otra parte, el humor negro empleado y muy celebrado es también una manifestación intemporal, o de todos los tiempos: anacrónica; *Ambrosio* rompe con la solemnidad y el dramatismo de *El monje*.

Mirando *Ambrosio o la fábula del mal amor* desde esta perspectiva queda claro, más allá del mero disfrute de la obra, el logro narrativo, musical y escénico de Guzmán: que no estamos ante una ópera entretejida de coitus interruptus musicales como sugiere la calificación de "anorgásmica" establecida por cierto crítico musical, "porque está estructurada en cuadros sin clímax que derivan, a ratos con humor, ironía o cierto

melodrama". [65] En esa ambigüedad que quiebra las convenciones temporales y estilísticas, en esa hibridez deliberada, anacrónica, que desconcierta al espectador y/o al crítico, se halla el valor de la obra; no es un esperpento estético sino acaso una gozosa perspectiva crítica del autor.

La obra presenta la crónica de un monje que, al tiempo de predicar contra el mal, los pecados y las tentaciones del demonio, se pierde en el delirio del placer y la seducción. El perfil de Ambrosio presentado por Guzmán es el mismo de Lewis, mas "tropicalizado", podría sugerirse como categoría, dada la naturaleza local de la ópera.

Guzmán, libretista y compositor, empieza la narración con una procesión coral que rompe la cuarta pared, pues irrumpe desde el público al escenario donde espera el virtuoso Ambrosio quien, como gran *performer* que es, está a punto de proferir uno de sus conmovedores, terribles y espectaculares sermones sobre los siete pecados capitales. A un costado de proscenio, el diablo canta la naturaleza de la crónica que está por venir: "Voy esta noche a relatar una extraña historia que hace tiempo aconteció: cómo un santo monje incorruptible cayó en la seducción". Pero también, como en la zarzuela, habla: "nada la voracidad, nada los bajos placeres, nada el dolor, todo es nada: el todo es la eternidad". [66]

El libreto funciona como una gran síntesis. La ópera desarrolla básicamente la misma historia que la novela, mas teniendo escenarios urbanos distintos: Ambrosio, tentado por el demonio personificado en mujer, cae en el pecado de la carne, condena a la monja Inés de Medina a las catacumbas del convento, sin saberlo, mata a su madre y viola y asesina también a su hermana; descubierto, es llevado ante la inquisición. Pero he aquí que el compositor modifica el final de la historia original:

[65] José Noé Mercado. "Ambrosio o La fábula del mal amor en Bellas Artes". *Revista Pro Ópera*, May-Jun 2006. Y acaso esa contención taoísta, ese coitus interruptus no sea sino la acumulación necesaria, la preparación para la fogosa acción de la Santa Inquisición hacia el final de la ópera; la obra de Guzmán está cargada de energía sensual y sexual, de erotismo prohibido.

[66] La cita corresponde a la producción de 1990. Para la "definitiva" de 2006, el autor modifica la sentencia del diablo: "Voy esta noche a relatar una vieja historia que te habrá de interesar. Reflexiona en este ejemplo, mide aquí tu propia virtud". Se produce una interacción más directa con el público, sí, pero con esa llaneza pierde sentido histórico o atemporal y, sobre todo: el crudo dramatismo de la trama de Lewis; mas hay que esperar, siempre puede haber otra "última" versión para ratificar o rectificar.

1. Final de Guzmán. Al contrario de Fausto, que obtiene la salvación y asciende al cielo, o del Ambrosio original que es despeñado y destrozado por Lucifer, el monje operístico se une al gozo de vivir eternamente junto al diablo y la propia Matilde (el joven novicio seductor de Ambrosio; Rosario en la novela, Esteban en la ópera). En la última escena, los tres personajes, Demonio, Matilde y Ambrosio celebran el pacto diabólico y contemplan desde la altura de un edificio de la plaza mayor cómo avanza la procesión a consumar el auto de fe en efigie del propio abad, Matilde y la abadesa (que en la novela es linchada por la turba):

> **Ambrosio:** Desde aquí yo me reiré de la justicia humana. El pacto me salvó la vida.
>
> **Demonio y Matilde:** Eres en el gran teatro sublime actor.
>
> **A:** Soy dueño de mis días. No tengo a nadie más que a un padrino.
>
> **Coro:** Son culpables y en efigie los dos en la hoguera arderán (las tres efigies son presa de las llamas).
>
> **A:** Tiempo es que me despida, ya he cumplido mi parte en el drama. Soy despojo de comedia en este siglo.
>
> **A, D y M:** Nuestra parte acaba, vámonos de aquí.
>
> **A:** Todo concluyó, el telón caerá, seré fábula en el mundo.
>
> **D:** Nos espera el mundo (los tres rompen en carcajadas).
>
> **Coro:** Aquí termina señores esta horrible fábula infernal. ¡Oíd! Nadie hay en este mundo que se pueda sustraer al destino ciego. Sólo una pieza diminuta en el juego de ajedrez. ¡Sea por Dios! [67]

[67] Este final corresponde a la versión de 2006, que coincide, en su interacción más directa con el público, con el inicio de la ópera de la misma ocasión: hay una admonición, una conseja, un sentido moral tanto del demonio al principio como del coro al término.
No obstante la dificultad de trasladarse al libreto, guion cinematográfico o versión teatral, la densa novela de Lewis continúa siendo estimulante y se adapta con mayor o menor fortuna, por ejemplo: *Le moine* (Ado Kyrou, dir., 1972), en que Ambrosio asciende al papado romano, filme que toma una intención anterior de Luis Buñuel de realizarlo, tal como menciona en *Mi último suspiro*, sus memorias; *The Final Temptation* (Paco Lara, dir., 1990), donde el monje rechaza el auxilio demoniaco, es llevado a las llamas por la inquisición pero alcanza a exclamar su perdón a dios; *Le moine* (Dominik Moll, dir., 2011), una locura inconexa de adaptación… Y sin dejar de considerar la versión teatral de Juan Tovar en México, en los extremos, por otra parte, Verdi tuvo deseos de ponerla en música y recientemente, en 2022, la trama y algunas escenas de *El monje* se han utilizado en el videojuego *Inmortality*.

2. Final de Lewis. El cierre de la novela es brutal. Ya vimos cómo el demonio, con tal de cobrar el precio de sus servicios y ganar un alma para el infierno lo antes posible, deja caer al monje desde las alturas al despeñadero; pero no muere de inmediato, señala el narrador: "Seis desdichados días languideció... Al séptimo se levantó una violenta tempestad. Sus furiosos vientos pulverizaron rocas y bosques. El cielo estaba negro de nubes, y de pronto se cubría de láminas de fuego; la lluvia caía en torrentes. El agua llenó el río, que desbordó sus orillas. Las olas llegaron al punto en que yacía Ambrosio, y cuando la corriente se apaciguó trajo consigo, hasta el río, el cadáver del… monje.". [68]

3.2.4. Instrumentación y personajes

Más que de instrumentación, en el caso de esta ópera hay que hablar de orquestación y estilo, porque ambos elementos son utilizados para dotarla del humor negro que le caracteriza. José Antonio Guzmán no sólo se ha dedicado por años al estudio de la música virreinal o colonial –colaborando para la UNAM con un tomo de historia de la música correspondiente al periodo del virreinato– sino que la ha ejercido como ejecutante. Fue fundador e integrante destacado de la Capilla Virreinal de la Nueva España, orquesta dedicada a la búsqueda y ejecución de obras desconocidas u olvidadas del período colonial de México y Perú, pues su director, Aurelio Tello, es originario de este último país.

Esta práctica e influencia llevaron a Guzmán a concebir su zarzuela con una construcción estilística específica: "juego con una arquitectura y un formalismo barroco, pero con ritmos contemporáneos de América. Esto le da un guiño de humor negro. Es una ópera muy trágica pero siempre en un ambiente y en un tono de humor negro, es decir que también se puede tomar como una especie de alegoría". [69]

Se refiere a una serie de ritmos mezclados como el bolero, danzón, vals, jácaras, pavana, *fox trot*, aires arábigo españoles, corridos, utilizados para los diferentes números y fragmentos de la ópera sumergida en ese contexto barroco ya dicho y con una presencia

[68] Matthew G. Lewis, citado; p. 441.
[69] José Antonio Guzmán. Entrevista para TvUNAM, citada.

muy destacada del coro que narra o comenta las acciones intercaladas de los personajes solistas. Todo, remitido a esa lucha entre el bien y el mal que ya se ha comentado.

Por ejemplo, en el primer interludio de la obra, "El minueto del ajedrez", se da un enfrentamiento de personajes buenos contra malos, dios y el demonio también se confrontan y empatan; el final de la obra se realiza en buena parte con el ritmo de una habanera que elimina el dramatismo al acuerdo entre Satanás y Ambrosio y define igualmente la impunidad y la eternidad de este mientras el auto de fe transcurre en la quema de efigies; así sucesivamente y al contario de la novela, toda la ópera prueba el planteamiento filosófico del autor: la lucha entre el bien y el mal es interminable. Aunque, paradoja, el sentido moral del inicio y fin del espectáculo en voz del demonio y el pueblo encarnado por el coro, respectivamente contravienen ese equilibrio filosófico ambicionado por el compositor, pues ofrecen en su historia y conclusión un espejo en el cual se refleja el público del cual concitan a extraer enseñanzas.

Y como ha señalado Vladimiro Rivas Iturralde, "la música no abunda en disonancias, en audacias armónicas o exploraciones tímbricas. Su función consiste en establecer un contrapunto bromista, gracioso y antisolemne con el horror de las acciones que tienen lugar en el México barroco y conventual de la Colonia". [70]

Sin embargo, ya se ha citado la caracterización de "anorgásmica" a la obra, por su tendencia anticlimática, hecha por el periodista de la cultura Mercado, quien advierte también una "partitura transgénica", por su "calidad de retacería" toda vez que se ha valido de "un recorrido por cualquier cantidad de estilos y géneros musicales y compositores que le niegan un sabor propio a la obra". [71]

[70] Vladimiro Rivas Iturralde. "Ambrosio: una comedia macabra en Bellas Artes"; *Milenio*, 7 de febrero de 2006. Recogido en *Noches de ópera*, citado, pp. 172-173.
[71] José Noé Mercado. "Ambrosio o La fábula del mal amor en Bellas Artes"; citado.

3.2.5. Puesta en escena

La puesta en escena de 1990 estuvo bajo la dirección de Jesusa Rodríguez. La tercera y "definitiva", a cargo del propio compositor, no muestra marcadas diferencias respecto a la primera, se trata de una suerte de recreación con toques personales. El cambio mayor consiste en la duración de la obra: la primera alrededor de tres horas, la segunda aproximadamente 1:45, un valioso esfuerzo de síntesis para evitar reiteraciones innecesarias.

Las notas, que no críticas ni crónicas, reportan en general una muy buena aceptación de la escena. *La Jornada*, por ejemplo, describe un "vestuario vistoso y un espectacular despliegue escenográfico… Con calidez y entusiasmo fue recibida por el público la ópera *Ambrosio*, de José Antonio Guzmán, durante el estreno mundial de su tercera y definitiva versión, la noche del martes en el Teatro del Palacio de Bellas Artes". [72]

Aunque no faltó quien desaprobara, entre otras cosas, la ruptura de la cuarta pared, "violada desde el inicio" por la "anorgásmica y transgénica" obra, registra el crítico Mercado. Para protestar contra la violación de esa pared, recurre, a manera de epígrafe de su artículo, a una equívoca cita de Carlos Fuentes en la que este aparentemente se desentiende de la condición del teatro moderno que Guzmán utiliza para su ópera, como ya se vio arriba. [73]

Por su parte, Vladimiro Rivas Iturralde, un espectador virtuoso que considera la obra de Guzmán como "gótica, barroca y tropical", describió la escenificación de manera escueta y asertiva: "visualmente atractiva y fiel… a las intenciones de la partitura". [74]

Quizás la peor parte de la escenificación, en cuanto a esa dichosa pared, peor por innecesaria, sea la influencia de Jesusa Rodríguez llevada al extremo: que los personajes del

[72] "Rápida empatía de *Ambrosio* con el público en el Palacio de Bellas Artes", *La Jornada*, nota de Arturo García Hernández, 9 de febrero de 2006.
[73] José Noé Mercado. "Ambrosio o La fábula…", citado. Usando a Fuentes, Mercado llama "cómico morcillero" a quien ose romper la cuarta pared; extraño concepto, hay que preguntarse si no bromeaba el escritor mexicano.
[74] Vladimiro Rivas Iturralde. "Ambrosio: una comedia macabra…"; citado.

mal salgan a proscenio a recibir los aplausos con disfraces o símbolos de figuras del poder en México: la franja tricolor presidencial o la máscara de Salinas de Gortari. Francamente un absurdo que busca vincular una obviedad: el mal, con la política y los políticos (de 1990 y 2006); ¿gana algo la zarzuela de Guzmán con este anacronismo ideológico? No. La obra se sostiene por sí misma.

3.2.6. Recepción crítica

Es oportuno en este punto comentar que la ópera en general y en particular la contemporánea, suscitan escaso interés y poca cobertura entre cronistas, articulistas y críticos de arte y cultura. Esto tal vez como consecuencia de la marcada tendencia a la desaparición de los suplementos culturales en los medios periodísticos mexicanos y la rara presencia de revistas especializadas. Tampoco se presenta una actividad importante sobre este género artístico en redes sociales, medios digitales, páginas personales, blogs, etcétera; hay, en todo caso, cierta actividad de comentaristas orales en plataformas como Facebook o Youtube, pero hace falta aún el registro por escrito.

En el caso de *Ambrosio* y otras óperas revisadas en este trabajo, lo que usualmente ocurre de manera formal es la convocatoria y asistencia a conferencias de prensa donde se presenta información sobre los estrenos y las funciones, o la difusión de boletines institucionales. Así, la recepción queda reducida al registro de los aplausos del público y a los pocos periodistas interesados y/o especializados. El reporte del diario *La Jornada* sobre el estreno es elocuente en ese sentido: "Al final, a juzgar por la prolongada ovación que le otorgó el público, el autor parece haber cumplido su cometido: 'hacer una ópera –como manifestó en entrevista con *La Jornada* el pasado enero– en la que nos viéramos reflejados, porque siempre suceden en otras partes y otros idiomas, y esta es en español, con giros plenamente mexicanos', tanto en los diálogos como en la parte musical". [75]

[75] "Rápida empatía de *Ambrosio* con el público…"; citado.

Otro ejemplo, es el encontrado en un repositorio de críticas teatrales sobre la producción de 1990, que resulta imprecisa, confusa, errática, pero también parece muy alegre quien la escribió, la autora de la columna "Se alza el telón", Malkah Rabell, quien confiesa que la ópera le ha encantado, "sobre todo por la belleza de su música", pero que no sabe cómo explicar la recepción de "un público que empezó por reírse convencido de hallarse frente a una comedia antirreligiosa, y que terminó por callarse y permanecer en un respetuoso silencio, creyendo tal vez que se encontraba ante una puesta en escena de una obra mística". [76]

Por último y no obstante su crítica a esta obra en general, a su música y escena, el crítico especializado encuentra lo bueno al fin: "ciertamente se disfruta y entretiene, aun en su calidad de retacería… tal vez el deleite se cimienta en una intencionada complacencia al público, que resulta efectista…". Y después de ver al menos dos presentaciones: "Al finalizar la última de las funciones, un trío de parroquianos se acercó para decirme: ¿Cómo estaremos en Bellas Artes que una ópera tan malhecha nos gustó tanto? En estos momentos, todavía, reflexiono qué de cierto o no podía contener aquella pregunta harto posmoderna". [77]

El éxito de *Ambrosio o la fábula del mal amor*, esa "pieza gótico-barroca-tropical" (Rivas Iturralde), es fruto tal vez de esa condición "anorgásmica y transgénica" (Mercado), de su intrínseca naturaleza de coitus interruptus escénico musical que ha fructificado en "una ópera divertida y variopinta, una comedia macabra musicalmente sencilla pero compleja por la diversidad de corrientes culturales que convergen en ella", como ha bien sintetizado Rivas Iturralde. Una concepción creativa de José Antonio Guzmán absolutamente deliberada en su anacronía y sus anacronismos.

[76] Malkah Rabell. "La ópera *El Monje* de José Antonio Guzmán". *El Día*, 1990. *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*.
[77] José Noé Mercado. Ibídem.

3.3. *Únicamente la verdad*, de Gabriela Ortiz; 2010

Ópera compuesta por Gabriela Ortiz a partir de dos fuentes primarias: la historia cantada en "Contrabando y traición" (asimismo llamada "Camelia la Texana", por el nombre de la protagonista), canción de Ángel González, y una nota periodística aparecida en la revista sensacionalista *Alarma!* El libreto es de Rubén Ortiz Torres. Estructurada por la obertura, seis escenas y el epílogo, la autora ha dicho que comenzó a trabajar en ella en 1995. En 2004, la Organización de Estados Americanos le comisionó una ópera, así que hizo coincidir ambos proyectos y la obra se estrenó el 8 de agosto de 2008 en el Teatro Buskirk-Chumley de la ciudad de Bloomington, Indiana, Estados Unidos (en inglés, *Only the Truth. A Border-Crossing Videopera*). En México, se estrenó el 11 de marzo de 2010 en el Teatro Julio Castillo, como parte de la programación del Festival de México. [78]

3.3.1. Los autores

La compositora. Gabriela Ortiz Torres nació en la Ciudad de México en 1964. Cursó piano con José Kahan en la Escuela Vida y Movimiento. Estudió en el Taller de Composición del CENIDIM, bajo la guía de Daniel Catán, Federico Ibarra y Julio Estrada, y con Mario Lavista, en el Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música; es decir, con cuatro destacados compositores de ópera contemporánea mexicana. Obtuvo la licenciatura en composición por la Escuela Nacional de Música de la UNAM y cursó estudios de posgrado en The Royal School of Music de Londres y el Conservatorio Rosy de París. Con beca del Consejo Británico, asistió a cursos superiores de composición en The Guildhall School for Music and Drama (1991), con Robert Saxton. Becada por la UNAM, recibió el doctorado en composición y música electroacústica en The City University, Londres (1999). Ha impartido

[78] Este festival surgió como Festival de Primavera de la Ciudad de México (1985 a 1987) y ha modificado su nombre, conforme a su alcance progresivo y las instancias encargadas de su administración, a Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México (1988 a 2002), Festival de México en el Centro Histórico (2003 a 2009) y FMX - Festival de México, a partir de 2009.

clases en diversas instituciones nacionales e internacionales y su obra ha sido presentada en México, E.U., Inglaterra, Francia, Italia, Suecia, Venezuela y Brasil. Obtuvo el Primer Lugar en el Concurso de Composición Alicia Urreta, convocado por el INBAL; Primer Lugar en el Concurso Nacional para Música de Cámara Silvestre Revueltas. Ha recibido becas para asistir al Dartington International Electroacustic Music Course y al Curso Internacional para Compositores y Coreógrafos Profesionales otorgada por The Creative Dance Artist Trust, en Inglaterra. Ha sido becaria de Jóvenes Creadores y parte del Sistema Nacional de Creadores del FONCA. Sus composiciones comprenden obras para piano, flauta, chelo, clarinete, cuerdas, percusiones y elementos electroacústicos. Algunas partituras suyas están publicadas por Ediciones Mexicanas de Música, Universal Editions (Alemania), Agenda Musicale (Italia) y Arla Music (Canadá). Además de *Únicamente la verdad*, ha compuesto las óperas *Ana y su sombra* (2013) y *Luciérnaga* (2018).

El libretista. Rubén Ortiz Torres, hermano de la compositora, nació en la Ciudad de México en 1964. Se graduó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. En 1990 obtuvo la beca Fulbright para estudiar en el California Institute of the Arts, donde obtuvo una Maestría en Bellas Artes. Su obra ha sido parte de las colecciones del Metropolitan Museum of Art, el Museum of Modern Art, Museum of Contemporary Art in Los Angeles y Museum of Contemporary Art San Diego.

3.3.2. Obra de origen

El origen para la formulación del libreto son dos, por un lado, “Contrabando y traición”, canción popular también conocida como “Camelia la Texana” (1972); por el nombre de la protagonista de la misma. Su autor es Ángel González y alcanzó la popularidad tras ser registrada por el grupo de música “norteña” o “regional” Los Tigres del Norte, en 1974; antes la había grabado Joel Flores, que es la versión original. Aquí, los versos de la canción:

Salieron de San Isidro
procedentes de Tijuana,

traían las llantas del carro
repletas de hierba mala.

Eran Emilio Varela
y Camelia la Texana.

Pasaron por San Clemente,
los paró la inmigración,
les pidió sus documentos.
Les dijo, "¿de dónde son?".

Ella era de San Antonio,
una hembra de corazón.

Una hembra, si quiere a un hombre,
por él puede dar la vida,
pero hay que tener cuidado
si esa hembra se siente herida.

La traición y el contrabando,
son cosas incompartidas

A Los Ángeles llegaron,
a Hollywood se pasaron.
En un callejón oscuro,
las cuatro llantas cambiaron.

Ahí entregaron la hierba
y ahí también les pagaron

Emilio dice a Camelia:
Hoy te das por despedida,
con la parte que te toca
tú puedes rehacer tu vida

Yo me voy pa' San Francisco.
con la dueña de mi vida

Sonaron siete balazos,
Camelia a Emilio mataba.
La policía sólo halló
una pistola tirada.

Del dinero y de Camelia,
nunca más se supo nada.

Por otro lado, una nota sensacionalista de la legendaria revista semanal *Alarma!*, que da cuenta del suicidio de un hombre llorado por Camelia, fue la segunda fuente de información para la construcción del libreto. El reporte salió en un número de febrero de 1986: "¡Un

tren le arrancó la cabeza!". Evento ubicado en Ciudad Juárez y se refiere a un tal Eleazar de 22 años: "en estado de ebriedad y encorajinado porque el tren, que desde hacía rato hacía maniobras, no salía rumbo al sur, armado de la más férrea decisión se acostó en las vías del tren, dejando el cuello listo para ser partido en las vías. Según declararon los empleados de una agencia funeraria cuando comparecieron ante la policía, encontraron la cabeza entre las temblorosas manos de una mujer que antes de desaparecer dijo llamarse Camelia la Texana". [79]

Por otra parte, en el proceso de investigación realizado bajo el patrocinio de la Beca Guggenheim, los hermanos Ortiz Torres consultaron igualmente fuentes académicas y periodísticas encontrando versiones distintas y varias Camelias, "como Agustina Ramírez, quien dice que dejó el camino delictuoso y ahora es evangelizadora; hay otra que aparece en una entrevista de César Güemes, llamada Camelia María; ella niega ser Camelia la Texana, pero al final deja una ambigüedad, cuando el periodista le pregunta: '¿pero usted sabe disparar?' y ella contesta: 'hay cosas que las manos nunca olvidan'. Esa es una escena de mi ópera… Quizá lo más cercano a la verdad sea la ofrecida por Ángel González". [80]

Lo cierto es que la canción de González, de 1972, antecede a cualquier otra versión o invento de Camelia; es lo que los registros establecen.

3.3.3. Libreto y personajes

El libreto estuvo a cargo de Rubén Ortiz Torres (aunque por las anotaciones en la partitura como en las entrevistas a Gabriela, se infiere una suerte de colaboración de los hermanos en la construcción del texto), a quien, en la versión impresa en inglés de la obra, se le consigna como autor del "concepto y la compilación", además de agradecérsele por "traer

[79] "Gabriela Ortiz y Camelia la Texana", entrevista realizado por Hugo Roca Joglar. Revista *Pro Ópera*, Ene-Feb. 2015, p. 42. Esta historia absurda tuvo lugar en el epicentro del fenómeno y la problemática migrante, Ciudad Juárez, la antigua Paso del Norte, que da título a la trágica ópera de Víctor Rasgado y es también la geografía de partida de la ópera *Viaje*, de Torres Maldonado con libreto de Rivera Garza, como veremos.

[80] "Ópera sobre Camelia la Texana compite por Grammy Latino". *El Financiero*; 11 de noviembre de 2014. Nota de María Eugenia Sevilla. González dijo en entrevista que tomó el nombre Camelia de una amiga suya.

la primera semilla creativa para el desarrollo estético" del proyecto. Es decir, la idea de la ópera y la información para estructurar el libreto que aborda el mito de Camelia la Texana en el contexto social de la frontera de México con Estados Unidos donde, en medio de la problemática de la migración, las condiciones irregulares de las fábricas maquiladoras, el tráfico de personas y de drogas, se solaza la violencia y el crimen. [81]

La sinopsis deja en claro el concepto y la trama a partir de la información:

> A diferencia de mujeres en otros corridos que siempre fueron sumisas y sufrientes, Camelia se atrevió a matar a Emilio Varela, el amante que la traicionó después de haber contrabandeado juntos marihuana por la frontera. Muchos años después, otro hombre se suicida tendiéndose en los rieles del tren de Ciudad Juárez. En cuanto esto sucede, el tabloide *Alarma*!, que dice informar 'Sólo la verdad', revela que Camelia no es un mito y podría tener algo que ver con la muerte del hombre. Mientras los medios, el público y muchos hombres se deleitan en sus vínculos con Camelia, su mito y su realidad, un periodista está decidido a encontrar la verdad detrás de todo. [82]

Con base en la visión múltiple del personaje creado en la canción y difundido y utilizado por los medios –la industria discográfica, el cine, la televisión, la radio, los medios impresos–, la compositora y el libretista elaboran sobre el concepto de una mujer mito. En otras palabras, Camelia conformada de diversas Camelias o apariciones de mujeres con ese nombre, y su perfil sicológico en distintos momentos y circunstancias en el tiempo a partir de la consolidación del corrido que se convierte en éxito en todo el país e incluso, y acaso sobre todo, a lo largo de ambos lados de la frontera norte de México y sur de Estados Unidos.

Camelia aparece o se dice que aparece. En este sentido y de acuerdo al estilo sensacionalista que privilegiaba la venta masiva, la revista *Alarma!* pudo haber usado la nota de su aparición vinculada con la del suicidio absurdo, como una broma o gancho comercial de venta, pues se trataba de un medio de auténtica circulación nacional, escandaloso como lo es la prensa adjetivada como amarillista en México, y que no se

[81] Escenario brutalmente detallado por Roberto Bolaño en su novela *2666*, con el terrorífico caso de "las muertas de Juárez".

[82] Fragmento de la sinopsis en la partitura original. Traducción del inglés, del tesista. Por otra parte, en el estudio *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*, coordinado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuenca Córdoba (Universidad Autónoma de Sinaloa México, 2016), se profundiza en la figura de Camelia así como de otras mujeres que surgen a partir de origen semejante: la realidad de la narcocultura.

caracterizaba por honrar su compromiso con la realidad de los hechos, con decir, como reza su lema, "únicamente la verdad"; aserto que es un chiste, una broma, una ironía.

Roland Barthes ha dicho que el mito es un habla aunque sea un mensaje no necesariamente oral, puede ser escritura o representación, "el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma". [83] Para Robert Graves, el mito es una suerte de acumulación, de agregados en el tiempo de circunstancias, símbolos y aun geografías distintas. No un palimpsesto o superposición sino una especie de síntesis que expresa el todo en el uno: "El verdadero mito se puede definir como la reducción a taquigrafía narrativa de la pantomima ritual realizada en los festivales públicos y registrada gráficamente en muchas casos en las paredes de los templos, en jarrones, sellos, tazones, espejos, cofres, escudos, tapices, etcétera… Y la versión más completa o más esclarecedora de un mito determinado rara vez la proporciona un solo autor". [84]

Por su parte, Joseph Campbell sostiene que "en todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humanos". [85] Y habría que colegir que esta inspiración está presente en la creación de figuras y símbolos que comunican al ser y a la sociedad, de manera tanto figurada como conceptual, con creencias profundas. Por decirlo con Mircea Eliade, hay una mediación establecida a través de los objetos, el rito, el mito o los cultos que llegan al grado incluso de vivir una experiencia de hierofanía, de vínculo con lo sagrado. [86]

El de Camelia la Texana es un mito femenino mexicano gestado y desarrollado en un tiempo más o menos amplio –a partir de la década de los setentas del siglo XX– que, aunque acentuado en el norte del país, con el paso de las décadas y con la explosión y extensión de la llamada narcocultura, se ha hecho popular en todo el país. Y a partir de las distintas

[83] Roland Barthes. "El mito, hoy". En *Mitologías* (1957). S. XXI, 1999, pp. 108-109.
[84] Robert Graves. *Los mitos griegos* (1960). Alianza Editorial, 1997. Vol. 1, p. 11-13.
[85] Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras* (1949). FCE. 1972, p. 10.
[86] Mircea Eliade. *Tratado de Historia de las Religiones* (1964). Ediciones Cristiandad, 1970.

apariciones, visiones y percepciones, el libretista crea una mujer múltiple: "Camelia la de *Alarma!* y una sociedad ávida de morbo; Camelia la de televisión y sus presentadores; Camelia la del periódico y el entrevistador; Camelia la de internet y un *blogger*; Camelia la del corrido y el cantante de los Tigres del Norte". [87]

Con todo, en realidad no importa qué tan real haya sido o no, si existió o no, si fue una o fueron varias Camelias, importa su encarnación en una idea, un mensaje, un concepto no puro que pasa de lo racional a lo inverosímil, del *Logos* al *Mythos*, con trasvases necesarios y naturales, como horizonte gnoseológico de los diversos fenómenos humanos, como ha establecido Fernando Martínez Ramírez respecto de ese diálogo constante entre razón y ficción. [88]

Camelia la Texana encarna el mito de una mujer distinta a la tradicional, un ideal de libertad para las oprimidas, aunque esta sea alcanzada por medio de la violencia y la autoafirmación frente y contra el hombre, su cómplice y rival. Y ese mito latente en la sociedad mexicana ha sido llevado de manera óptima por los hermanos Ortiz a la escena operística. El libreto se articula y desarrolla en una estructura escénica puntual, de acuerdo al sentido fragmentario de la ópera, como sigue:

> Obertura. *Tape part* y orquestal. Ciudad Juárez, Chihuahua.
> Escena 1. El Alarma.
> La cumbia de Camelia (*with latin feel*).
> El señor de El Paso.
> Escena 2. Tv Azteca-Corrido de Agustina Ramírez.
> Corrido-Agustina Camelia.
> Corrido final.
> *Agustina's message.*
> Tigre. *Tape part. Blend with tape*.
> Escena 3. El padre de Camelia.
> La canción de El Tigre.

[87] "Únicamente la verdad: el debut operístico de Gabriela Ortiz". Hugo Roca Joglar. *Rev. Pro Ópera*, diciembre de 2019.
[88] Fernando Martínez Ramírez. "La lógica del pensamiento y sus formas de expresión oral y escrita". *Casa del Tiempo*, Volumen VI, Época III, núms. 8-9, jul-ago, 2005. UAM. Ángel González ha dicho que su personaje es absolutamente ficticio; entrevista del compositor con el investigador Elijah Wald en *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*; citado, p. 29.

Escena 4. El *Blogger*.
Escena 5. Camelia María.
Escena 6. El suicidio de Eleazar.
Epílogo. "Contrabando y traición", de Ángel González. (No importa si el audio termina antes, canta a tu propio tempo). [89]

Cada fragmento escénico y musical, cada personaje, cada Camelia cumple la función de recrear y construir el mito para la ópera –pues le antecedían expresiones cinematográficas y de la televisión–; los autores se valen de una serie de personajes que articulan la trama:

Camelia la Texana (Agustina-Camelia, Camelia-María Lugo): Mezzosoprano.
Diseñadora del periódico Alarma: Soprano.
Secretaria del periódico Alarma:
Señor de El Paso: Bajo.
Periodista (Cesar Güemes): Tenor.
Compositor (Ángel González):
El Tigre (Jorge Hernández): Tenor.
El escritor de "blogs": Barítono.
El fotógrafo: Tenor.
Coro.

3.4.4. Instrumentación

La ópera tiene una dotación instrumental pequeña, prácticamente de cámara, pero enriquecida por elementos electrónicos que dan homogeneidad a un campo sonoro singular. Dieciséis instrumentos: quinteto de cuerda como base, acordeón, percusiones, metales, tuba y pista electrónica, más las voces solistas y corales. La autora ha caracterizado su objetivo orquestal:

> Mi música presenta elementos de diferentes tradiciones vernáculas mexicanas en un lenguaje musical contemporáneo. Aunque está inspirada en los narcocorridos sobre Camelia la Tejana, *Únicamente la verdad* trata más de un comentario sobre los elementos y aspectos humanos de su historia que de mi ambientación o de darle a sus corridos una forma contemporánea. Por ejemplo, hay momentos en la ópera que hacen referencia a fragmentos y pequeños indicios o momentos del corrido

[89] Fragmentos y escenas tal como se vierten en la partitura original y en la representación.

> (tanto rítmicos como melódicos). Estos se basan en los ritmos y elementos del corrido como fuentes o corrientes subyacentes de mi pensamiento musical.
>
> Quería que mi propia voz emergiera del estilo de la música norteña mexicana. También compuse pasajes de música electrónica para interludios entre las diferentes escenas para reforzar los aspectos estéticos y dramáticos… que se mueven en el continuo de la ópera, el oratorio, el comentario ritual y el teatro musical. [90]

Por su parte, sobre la música de esta ópera, Vladimiro Rivas Iturralde ha observado que:

> se mueve por citas y alusiones a la música norteña: corridos, canción ranchera, cumbia norteña… Hay también referencias al pop, a Revueltas, Takemitsu, Weill (como Brennan anota), y al Orff de *Catulli Carmina*… todo está cifrado por un oído personal: la música posee una unidad estructural [no obstante la integración fragmentaria de la composición] que obliga al espectador a absorberla e incorporarla inconscientemente a lo visible del espectáculo… las voces, se mueven en una especie de declamación rítmica y, ocasionalmente, en el canto. [91]

Para José Noé Mercado, Ortiz logra dar "unidad sonora a la ópera, aunque quizás no dotarla con un lenguaje personal, auténtico, ya que no en pocos pasajes se dedica más a hilvanar, citar, sobreintelectualizar ritmos, géneros, frases musicales, que se encuentran ya icónicamente tatuados en la música norteña, de banda, popular, electro…". [92]

Sin embargo, en la fragmentación articulada conceptualmente, en la elaboración a partir del corrido, la cumbia y la música electroacústica, más una marcada presencia del valor y vigor poli-rítmico, se da paso a una creación, o recreación si se quiere, verdaderamente vibrante.

3.3.5. Puesta en escena

Fue estrenada el 8 de agosto de 2008 en el Teatro Buskirk-Chumley de la ciudad de Bloomington, Indiana, Estados Unidos (en inglés, *Only the Truth. A Border-Crossing Videopera*), por el ensamble vocal contemporáneo de la Universidad de Indiana. Dirigidos

[90] "An Interview with Gabriela Ortiz", por Marianne Kielian-Gilbert. Archivos de la IUJSM; 11 de septiembre de 2008. Traducción del tesista.
[91] "Únicamente la verdad: Una ópera-reportaje-corrido". Vladimiro Rivas Iturralde, obra citada, pp. 313-314.
[92] "Únicamente la verdad en el Teatro Julio Castillo". José Noé Mercado. *Rev. Pro Ópera.* Diciembre de 2019.

por Carmen Helena Téllez, la escena estuvo a cargo de Chía Patiño. El diseñador de producción y elementos visuales adaptables, que en esta representación son esenciales, fue Constanticos Mavromichalis; igualmente importantes, los diseñadores de sonido, Rodrigo Sigal y Francisco Colasanto. [93]

Y en la puesta escénica, o cuando menos en la parte de diseño y escenografía, los hermanos Ortiz se involucraron, como creadores, de manera relevante:

> Mi hermano y yo intentamos… combinar los lenguajes del video y el cine para que apoyaran visualmente la historia y contribuyeran a los efectos de la música. En vez de un escenario tradicional, planeamos una video-instalación que proyectaría filmes o imágenes fijas de los lugares donde ocurrieron los eventos. Estas imágenes se mezclarían con tomas de cámara en vivo de los cantantes, fragmentos de recortes de prensa y otros comentarios artísticos sobre los eventos reales que encontramos en nuestra investigación sobre el personaje de Camelia en los medios de comunicación. [94]

En México, esta ópera se estrenó el 11 de marzo de 2010 en el Teatro Julio Castillo, dentro del Festival de México, con la Orquesta y el Coro del Teatro de Bellas Artes. [95] La batuta, en manos de José Areán y la escena bajo la responsabilidad de Mario Espinoza.

Antes de revisar la recepción crítica es necesario establecer que, dadas sus características multimedia y multimodales, en esta ópera la producción escénica está ceñidamente ligada a la ejecución musical, de ahí que los autores se hayan involucrado también en el concepto y diseño escenográfico y el desempeño escénico. Así, tanto el espectador a secas o el espectador crítico deben tener en cuenta esta peculiaridad que hace de *Únicamente la verdad* una ópera mexicana de vanguardia.

[93] Datos: Indiana University Jacobs School of Music (IUJSM). Archivo del 11 de septiembre de 2008.
[94] "An Interview with Gabriela Ortiz"; citada.
[95] La producción no se llevó a cabo en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, sede de la Compañía Nacional de Ópera, por hallarse entonces bajo un polémico proceso de "modernización".

3.3.6. Recepción crítica

Ya desde su primera versión en Estados Unidos, la ópera tuvo éxito, asimismo en su reposición en México. [96] No obstante, dadas las características ya establecidas, no faltó quien la recibiera mal o no la comprendiera. Así por ejemplo, la reseñista que tras asistir al estreno mexicano escribió estar "malamente desconcertada" porque la obra no responde: "¿quién es Camelia la Tejana? Simplemente no entendí nada… tenemos un recorrido informativo por la frontera norte, experimentos escenográficos en pantalla gigante… y algunos personajes que dialogan. Pero no… una trama ni un choque de emociones ni un tremendo conflicto que se resuelve en tragedia o en final delirantemente feliz. Vamos, no tenemos las cosas que reconocemos de la ópera". [97]

En la cualidad de no representar una ópera convencional, ni dramática ni musicalmente, es donde justo se halla su condición de "contemporánea", pues usa intencionadamente recursos actuales en la estructura, la composición y la representación; ahí mismo radica el riesgo y el valor de *Únicamente la verdad*. Pero tampoco al periodista cultural José Noé Mercado le convenció el producto final, por ello, aunque considere "meritorio y digno de admiración" el representar un estreno operístico, le parece que el argumento de este "encalla", pues "ya se sabe que desentrañar un mito ni es sencillo, ni menos aún a través del género operístico, tan artificioso, tan elaborado, tan antinatural, y más encima cuando precisamente el arte y el artista son dos de los mayores potenciadores de mitos que existen". Se encontró con personajes "acartonados. Rígidos, aunque bailaran. Porque no parecen tener un desarrollo ni motivaciones interiores, sino sólo de necesidad del libreto de hacer esto o aquello. Ningún personaje logró una conexión vital conmigo —y supongo que con quienes dormitaban junto a mí tampoco"; el libreto le pareció "más cercano a la poética de un acta de MP que a una pieza literaria". Finalmente, pregunta: "¿el libretista querrá a sus personajes?". [98]

---

[96] La grabación ha tenido igualmente una buena recepción. "Gabriela Ortiz y Camelia la texana". Entrevista de Hugo Roca Joglar a la compositora. Rev. *Pro Ópera*. Ene-Feb. De 2015.

[97] "Únicamente la verdad, Camelia la Tejana me desconcertó". Nota en la sección Arte e Ideas del periódico *El Economista*, sin el registro del nombre de la autora; 13 de marzo de 2010.

[98] "Únicamente la verdad en el Teatro Julio Castillo". José Noé Mercado; citado.

Rivas Iturralde ha vivido una experiencia opuesta, positiva. Contextualiza: "La ópera de Ortiz es una interesante respuesta artística a la dolorosa circunstancia histórica que México está viviendo desde hace décadas y empeorada en este periodo de gobierno descabezado: el ejercicio de una violencia de estado que ha obligado a los ciudadanos a responder con la migración, el narcotráfico y la informalidad". Y valora las características expuestas en escena:

> de esta ópera singular, que además es un documental (por lo que tiene de investigación y recopilación de textos) y un experimento multimedia (pues incluye además de las notas periodísticas y la reproducción de una entrevista en TV Azteca, un video filmado en Ciudad Juárez). El título es paradójico: aspira, como predican los titulares de la crónica roja, a decir 'únicamente la verdad', es decir, una verdad, acerca de un caso sensacionalista, y termina diciendo muchas, tantas como expresan las múltiples interpretaciones de un mito. [99]

Para ser estrictos con la mirada, lo que los hermanos Ortiz Torres están representando al momento de la acción escénica no es una historia sino el material producto de la indagación para poder materializar *Únicamente la verdad.* Y no como hechos ya pasados sino propiamente la representación del momento de la investigación, cuando están sucediendo los hechos. Claramente, una anacronía, un cruce de líneas del tiempo. Esta circunstancia produce en el espectador la atmósfera de una realidad inestable, no del todo asible, menos aún resuelta. Una construcción en el tiempo presente-pasado-investigado que en la vivencia escénica se vuelve presente: instante (comentado además por el coro, como una experiencia atemporal). O si se quiere una aproximación menos proactiva, se escenifica una crónica de lo acontecido, crónica del instante pasado que se decide representar.

En marzo de 2013 la obra fue puesta en Long Beach Opera, Estados Unidos. De ello es oportuno rescatar la perspectiva del crítico musical del periódico *Los Angeles Times*: "La ópera tiene una especie de cualidad alucinatoria que la música de Ortiz consigue transmitir muy bien". [100] Asimismo, la del crítico del *The Hollywood Reporter*: "Este estreno es un gran golpe cultural que ayuda a consolidar el papel del sur de California como uno de los centros genuinos de la cultura internacional", aunque pronto quiere sentenciar: "Es poco probable

[99] "Únicamente la verdad: Una ópera-reportaje-corrido". Vladimiro Rivas Iturralde; citado.
[100] "'Camelia la Tejana' sifts legend from truth". Mark Swed. *Los Angeles Times*; 27 de marzo de 2013.

que… sea una obra para la posteridad, pero ciertamente habla de esta época en este momento, y ese proceso es esencial para el progreso continuo de una forma de arte demasiado fácilmente relegada a un canon estrecho". [101]

En realidad, como en todo arte, será el tiempo, Cronos, quien establezca el lugar y el valor de *Únicamente la verdad* y de toda obra contemporánea, como ha sucedido con las que algún día tuvieron semejante condición de contemporaneidad. Y naturalmente, no tendrá que ver con la imposibilidad de hallar una verdad, de hallar una Camelia, estas premisas son solo pretexto y lo menos importante. Lo que más vale, es el mito femenino llevado a la escena en un contexto histórico impactante para el presente mexicano y en particular para la frontera norte del país. Y haberlo hecho con tal sentido de actualidad, en cuanto a experiencia política y social como a la diversidad de recursos artísticos actuales entregados al público para su reflexión y también, ¿por qué no?, para su disfrute estético.

[101] "Camelia La Tejana: Only the Truth: Opera Review". Myron Meisel. *The Hollywood Reporter*; 25 de marzo de 2013.

3.4. *Xochicuicatl cuecuechtli*, de Gabriel Pareyón; 2014

Aunque de naturaleza distinta a la ópera florentina, algunas semejanzas entre esta y la obra de Gabriel Pareyón ha llevado a periodistas, críticos y la publicidad oficial, a catalogar y anunciar a *Xochicuicatl cuecuechtli* (traducido como *Canto florido de travesuras*, aunque tiene pequeñas variantes), como una creación del género operístico: una ópera. Reflexionar sobre este punto y zanjarlo, si posible, es de gran interés para comprender y definir el significado de esta expresión artística (*cuicatl*) de evidente originalidad. No por un ideal de purismo estético ni por un prurito liminar sino con la ambición de llegar a la raíz de la cosa, a los conceptos básicos y las prácticas culturales y aun sociales sobre las cuales se sostiene su esencia como creación.

La obra toma como base un texto o poema náhuatl proveniente de la tradición oral recogida por Bernardino de Sahagún en el siglo XVI en boca de "sus informantes". Se halla en los folios 67r, 67v y 68, de un total de 85, de *Mexicacuicatl*; *Cantares mexicanos*. [102] De las tres traducciones disponibles: Ángel María Garibay (1968), Patrick Johansson (1991) y Miguel León Portilla (2011; esta en realidad, una revisión crítica y enmienda a la versión de Garibay, su maestro), Pareyón ha elegido, como punto de partida, la del semiólogo francés por estar más próxima a su propia idea de *cuicatl* y probablemente porque ya trabajaba en la creación desde junio de 2011 (que concluye en enero de 2013), año en que se da a conocer la de León Portilla y su equipo de trabajo. Esta decisión y selección tiene algunas implicaciones en la realización de la obra. Otras fuentes que permiten a Pareyón enriquecer su proyecto de libreto son tres ensayos del propio Johansson y una serie de trabajos de León Portilla.

La obra se estructura en 28 cuadros escénicos en sucesión ininterrumpida. En un solo acto, o de corrido, por decir, aunque con transiciones bastante claras que encarnan cinco

[102] *Cantares mexicanos*. Versión digital. Créditos: Resguardo: Biblioteca Nacional de México. Paleografía: Miguel León Portilla, Librado Silva Galeana, Francisco Morales Baranda, Salvador Reyes Equiguas. Traducción: Miguel León Portilla, Librado Silva Galeana, Francisco Morales Baranda, Salvador Reyes Equiguas. Edición digital: Salvador Reyes Equiguas. UNAM, 2012. En su trabajo, Gabriel Pareyón ha utilizado: *Cantares mexicanos*, edición facsimilar y "Presentación" por José G. Moreno de Alba y Miguel León-Portilla, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, Ciudad de México, 1994.

intérpretes (y seis personajes, pues el primero se convierte en el sexto) y veinte músicos que ejecutan instrumentos naturales de Mesoamérica.

Después del estreno del *cuicatl Xochicuicatl cuecuechtli*, el 16 de agosto de 2014 en el centro cultural El Tecolote, del municipio de Arcelia, Guerrero, [103] se presentó los días 6 y 7 de septiembre siguientes en el Teatro del Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México, y el 18 de febrero de 2015 en el Teatro Degollado, de Guadalajara, Jalisco.

3.4.1. El autor

Compositor y libretista. Gabriel Pareyón Morales nació en Zapopan, Jalisco, en 1974. Doctor en Musicología por la Universidad de Helsinki (Finlandia), Maestro y Licenciado en Composición y Teoría de la Música por el Conservatorio Real de La Haya (Países Bajos), en 2016 realizó una estancia posdoctoral en la Escuela Politécnica de París (Saclay-Palaiseau), donde es profesor huésped.

Investigador del CENIDIM y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, desde 2011 es tutor de posgrado en las áreas de composición, musicología, interpretación y tecnología musical en la Facultad de Música de la UNAM. A partir de 2022 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conahcyt. Especializado en historia de la música del Occidente de México, trabaja asimismo en la investigación sistemática sobre la identificación de género y subgénero en el *cuicatl* en lengua náhuatl de los siglos XV y XVI, a partir del estudio de la progresión de los *Cantares mexicanos*: Bernardino de Sahagún, 1580; Antonio Peñafiel, 1897; Miguel León-Portilla, 2011.

Creó el Seminario de Ciencias y Música del CENIDIM. Fue colaborador del Departamento de Computación del Centro Universitario de Ciencias Exactas e Ingenierías, donde fue editor en jefe del libro *The Musical-Mathematical Mind* (2017). Es miembro del consejo editorial de la revista *MusMat* del Posgrado en Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro.

[103] "Se estrena en Arcelia la primera ópera contemporánea en náhuatl"; Erika P. Bucio, *El Sur de Acapulco I Periódico de Guerrero;* 18 de agosto de 2014.

Ha realizado el rescate histórico de la obra musical de los compositores Clemente Aguirre, Benigno de la Torre y José F. Vásquez, con la documentación y publicación de sus partituras.

Es autor del *Diccionario enciclopédico de música en México* (2007). Publicó la primera investigación sobre el archivo musical de la catedral de Guadalajara. Hizo la documentación y el estudio sistemático sobre los orígenes históricos de la chacona, que recibió mención honorífica en el Primer Concurso Internacional de Musicología "Otto Mayer-Serra". Es docente en el Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, donde forma parte de la Academia de Historia de las Artes. En enero de 2014 estrenó, con libreto propio, el primer teatro musical moderno escrito en náhuatl, catalogado generalmente como la primera ópera en esa lengua, *Xochicuicatl cuecuechtli*.

3.4.2. Obra literaria de origen

De entre los *Cantares mexicanos* recogidos por Bernardino de Sahagún, Pareyón toma el poema *Xochicuicatl cuecuechtli* –revisado, traducido y sobre todo modificado en su interpretación, respecto de la de Garibay, por el historiador y semiólogo Johansson–, es decir cantos traviesos o de travesuras, la versión erótica, digamos, frente a la otra rama de los *Cantares*, los *cococuicatl*, que tienen un vínculo más próximo a lo que podría describirse como amor. [104] Aunque esa elección no sea literal, porque lo que el compositor lleva a cabo no es siquiera el uso o la reconstrucción de una experiencia escénica prehispánica rígida o definitiva sino la construcción de un nuevo ente, una nueva expresión a partir de la investigación y la imaginación escrupulosamente expresada de manera deliberada, a voluntad del creador.

De acuerdo a la tradición oral indicada –si han de darse por buenos los registros a posteriori de De Sahagún–, los textos eran cantados e incorporaban la danza. Este reconocimiento parece estar ya consensuado por los diversos estudiosos: "Era un

[104] Por decir, canto de tórtolas, canto de cocochita, canto de cocota de onomatopéyicos arrullos amorosos: tur, tuurr, tuuuurrr.

espectáculo de danza, movimientos y cantos colectivos", señala el sociólogo del teatro Gabriel Careaga. [105] Eran entonces, verso, canto/música y baile. Trinidad idealmente resuelta en su imbricación, pues al tiempo que el intérprete canta, también danza, o al revés. Acto tripartito que, cabe agregar, podría incorporar en simultáneo una percusión: Cuatro acciones en una. Esta reflexión y análisis, partiendo de la forma al contenido, bien podría hacerse a la inversa, del contenido a la estructura, y básicamente se llegaría a respuestas homogéneas sobre la íntima naturaleza de la pieza.

M E X I C U I C A T L [106]

↓ ↓

COCOCUICATL CUECUECHCUICATL

↓ ↓

CANTO VÍNCULO AMOR CANTO TRAVIESO BAILE COSQUILLOSO Y DE PLACER

CANTO ERÓTICO CANTO DE TRAVESURAS

↓ ↓

Puramente sexual, despojado de los sentimientos humanos que caracterizan el amor; se danza lascivamente, con movimientos sugestivos.

(Raby y Durán, citados por Pareyón).

No sólo es puramente sexual (Pareyón)

Traduce Patrick Johansson, entonces, los *Xochicuicatl cuecuechtli* en una publicación de 1991 que enriquecerá, desde su perspectiva, con dos ensayos más en 2002 y 2006, antecediendo esta última por un lustro la versión dirigida por León Portilla. [107] El punto de

[105] Gabriel Careaga. *Sociedad y teatro moderno en México*. Joaquín Mortiz, 1994; p.11.

[106] A partir del documento libreto de Pareyón, *Xochicuicatl cuecuechtli*. "Descripción general". SEP / Registro Público del Derecho de Autor (obra musical), México, 2013; pp. XI a XIII.

[107] Los tres ensayos de Johansson: 1. *El cuecuechcuicatl: Canto travieso de los aztecas*; 2. *Cuecuechcuicatl, "Canto travieso": Un antecedente ritual prehispánico del albur mexicano*; 3. *Dilogía, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI*. Los tres publicados por el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM en 1991, 2002 y 2006, respectivamente.

valoración crítica inicial para legitimar su traducción fue la necesidad de "restituir la hipóstasis que constituía la elocución circunstancial de su texto", es decir, el sentido simbólico o de verdad ritual que el texto tuvo en su presente de realización; problemática que empeoraba, indica el traductor, con "'la traición' de su transposición interlingüística", esto es, la distorsión a que está expuesto el original al pasarse de una lengua a otra. En este caso, del náhuatl al castellano ideologizado del cristianismo o catolicismo de Ángel María Garibay que extrae, para su exclusión, la supuesta lubricidad del *cuecuechcuicatl* de acuerdo a lo registrado por los cronistas españoles: "con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y de hombres livianos" (Durán, citado por Johansson). Y aunque el texto mostrara cierta discreción o se necesitara de escudriñar en él para extractar su lubricidad ("esconde el tenor sexual de los cantos entre las mallas de la hermenéutica náhuatl"), era en el movimiento danzante donde, seguramente, se evidenciaba el visaje obsceno de la representación del *cuicatl*. Esta circunstancia entre el texto que ha llegado al presente y la hipóstasis original ha condicionado asimismo –genuina o interesadamente; por la parte religiosa– la traducción de Garibay "que parece… haber descuidado el sentido propiamente erótico del canto". [108] El traductor logra sacar "a la luz su contenido 'lúbrico' a partir de las observaciones comunicadas en este sentido por fray Diego Durán (1537- 1588), y desarrollándolas con una interpretación de los códices Borgia y Florentino". [109] Y con el auxilio sistemático, hay que subrayar, de la isotopía como herramienta de la semiótica. Visto lo anterior, se entiende el propósito de restitución del semiólogo.

Partiendo de su traducción de 1991, en la segunda publicación hace propuestas sobre recursos expresivos del canto de los personajes (los cinco identificados por Johansson que Pareyón, con intencionalidad simbólica, convierte en seis), gestos, música, danza, atavíos y pinturas en el cuerpo de los intérpretes, escenografía, sabores y aromas que logra abstraer de la misma. Plantea al *cuecuechcuicatl* como una manifestación temprana, o germen del actual albur mexicano y "por primera vez hace énfasis en el título exacto del

[108] Citas, correspondientes al texto de 1991 de Johansson.
[109] En la "Descripción general", de Pareyón, citada.

cuecuechcuicatl, nombrándolo *Xochicuicatl cuecuechtli*, 'canto florido, danza traviesa'". En el tercer ensayo, "continúa su estudio sobre el doble y el múltiple sentido en este *cuecuechcuicatl*, y añade información útil. Por ejemplo, habla del 'valor genésico' de la *música de caracol*… a partir del mito de la gestación del ser humano en el inframundo. Johansson explica que 'el tenor erótico de [este] esquema mitológico es manifiesto: el soplo masculino de Quetzalcóatl penetra, en el sentido sexual de la palabra, en el caracol femenino". [110]

Ahora bien, observar la perspectiva crítica y leer la versión de Johansson, su análisis semiótico, reclama arribar armado de un aparato que auxilie en el manejo del mecanismo sema – semema – clasema – isotopía (y las rupturas de las alotopatías) para la comprensión y, en su caso, aceptación de su dilatada isotopía sexual del *cuecuechtli*.

Tomar, por ejemplo, auxilio de la semántica interpretativa de François Rastier a partir del concepto o figura retórica "isotopía" (utilizada por Johansson e introducida por Algirdas Julius Greimas en 1966, recogida del campo de la física), que exige el conocimiento de la función isotópica en un texto e incluso en una palabra como condición indispensable de legibilidad. Es decir, la estructura de la función de iteratividad o iteración que da significado, coherencia, pertenencia y sentido semántico a un texto, es su isotopía (la raíz etimológica dice mucho, iso: mismo, topía, lugar; la pertenencia a una misma "familia" de la construcción del texto nos guía en la comprensión isotópica). [111]

Sin embargo, si bien la isotopía tiene carácter científico de origen, o es una valiosa herramienta con esa aspiración, no es infalible, suele caer en subjetividad y someter la complejidad y riqueza de un texto determinado al convertirlo en isotópicamente reiterativo y auto-afirmativo; ofrece así al semiólogo la tentación a exageraciones para corroborar sus hipótesis. Por ejemplificar: si bien es válida la crítica a la inclinación evangélica de la

[110] Citas y síntesis, ibídem.

[111] François Rastier. "El concepto de isotopía", en *Semántica interpretativa*. S. XXI; 2005, pp. 109-138. Profundizando, esa isotopía que está en la superficie de la palabra o la frase está sustentada o estructurada conformando una vía de comunicación en orden descendente por: el clasema (significado), este por los sememas (compuestos según el contenido del significado) y los semas, el signo o unidad mínima de significado. El sema es la base, entonces, de la isotopía, pero hay que transitar por los sememas y clasemas para identificar esa base; este es el uso que hace Johansson de la isotopía.

traducción de Garibay –que el propio Pareyón revalida en su partitura realizando algunos cambios consecuentes–, [112] Johansson tensiona al máximo su interpretación isotópica sexual para legitimar su interpretación –y por tanto traducción– extremadamente lúbrica del *xochicuicatl*. En la explicación a su traducción son patentes las muestras de la lascivia conceptual del traductor; algunos ejemplos:

> **1.** "*Hue naché niehco* 'oh mi gran jefe ya llegué'. La entrada verbalmente dinámica del danzante/cantador da de inmediato un tono relajado al texto, *nache* siendo la expresión coloquial para dirigirse a alguien (ya sea un superior jerárquico o no). *Niehco* presenta un doble sentido: primero, tal y como lo tradujimos 'ya llegué' pero también 'yo vengo a hacer el amor' (*moyecoa*). **Yendo quizás un poco más lejos *naché* podría ser el vocativo de *achtlí*: 'semen'. Istotopía: relajamiento, desenvoltura"**.
> 2. "*Xochitl in nocuic* 'flor es mi canto'. Esta expresión aparentemente muy inocente y en el espíritu de los *xochitlatolli*, esconde en espesor de su hermenéutica otro sentido. *Xóchitl*, la flor, de hecho se ve asociada frecuentemente con el sexo entre los indígenas mexicanos… **Si nuestra interpretación de estos dos primeros versos es correcta**: 'flor (sexo) es mi canto (danza)' **da la tonalidad al conjunto del texto y la clave de su interpretación, su código. La flor se ajusta entonces a la isotopía sexual sin dejar de ser 'flor' como tal"**.
> **3.** "*Toquia*/*noquia* que es un ejemplo de paronomasia casi homófona y cuyos significados aunque totalmente divergentes ('atizar el fuego = verter un líquido') se reúnen sobre el eje isotópico sexual. **Poco importan las contradicciones en el seno mismo de los polos paradigmáticos. Lo esencial es que las isotopías se difundan y se pierdan en la orgía de ritmos dionisiacos"**.
> 4. "*Zan notlalicuilotihuitz Aya, ithualli imanca* 'vengo a pintar sobre el suelo del patio'. **Esta frase aparentemente algo descentrada en relación con el contexto general, evoca quizás los ritos de fertilidad o cuando la semilla se esparcía ritualmente sobre los campos. Sin embargo debemos de colocarla en la línea de isotopía sexual, donde *ithualli* podría ser un figurativo para el sexo femenino. Semen: líquido, receptáculo**. [113]

[112] En dos acotaciones a la traducción de Garibay, Pareyón comenta sus decisiones "* En la partitura musical se sustituye la expresión '*ya teotl'* por '*ya Xochipilli'*. La traducción del padre Garibay, '¡Del Dios único!', está inspirada por la nota espuria añadida al texto original, que dice '*om tiox*', como mexicanización del castellano 'de Dios'. Esta nota, con un claro afán evangelizador, carece de sentido en el texto original. Pero por otra parte, suprimirla en el decurso del *cuicatl* deja un vacío semántico y diegético. Por este motivo —y considerando el ámbito semiótico de lo que se está cantando— decidí, como compositor, insertar el nombre propio *Xochipilli*, patrono de las flores, el erotismo, la juventud, la danza, la poesía y el canto. ** Ahora Garibay traduce *icelteotl* como 'Dios único'. No obstante, y una vez tomada la decisión anterior de mencionar a *Xochipilli* en lugar de *tiox*, el término *icelteotl* puede asociarse fácilmente a este último. En este contexto es interesante que Bierhorst (1985a:213) en absoluto traduce *icelteotl* como 'Dios único', sino como *the Only Spirit's flower garden*, 'el Espíritu Único del jardín de flores'; lo cual apoya la decisión que se menciona en el punto anterior".

[113] Las cuatro citas, en el documento de Johansson de 1991; las negritas son mías.

En toda la traducción/interpretación nada escapa a la alusión sexual, pero estas citas son claves para ilustrar el ensanchamiento extremo de la isotopía así como la auto-legitimación. Estamos en presencia de una interpretación antes que frente a una mera traducción. Es evidente cuando Johansson estira su isotopía sexual. Entonces, las transiciones más recurrentes en la explicación de cada verso traducido son: *Yendo quizás un poco más lejos; podríamos arriesgar; puede/podría ser; es probable/probablemente*. Y toda la traducción se auto-legitima a partir de que se acepte: "si nuestra interpretación es correcta", y se impone así el desafío: "Poco importan las contradicciones en el seno mismo de los polos paradigmáticos. Lo esencial es que las isotopías se difundan y se pierdan en la orgía de ritmos dionisiacos".

Los dos ensayos posteriores de Johansson, ya citados, además de contribuir a la interpretación y la praxis de la escena, agregan y abundan sobre la condición precursora de "sensualidad tan preñante" del *cuecuechcuicatl* para el "albur mexicano" y el doble o triple sentido: "Escaramuza verbal con un velado carácter sexual que se desprende espontáneamente de una conversación informal, el albur pone en efervescencia semántica el ingenio de los contendientes". [114] Desafortunadamente, el traductor generaliza este sentido a la geografía que en el presente es México, cuando en realidad el albur, incluso hoy día, es una práctica del centro del país y más aún, del Valle de México; por tanto, la interpretación tendría que ser en todo caso literal: albur mexicano / albur mexica. [115] Observación que permite el asomo de una respuesta (en el apartado de la "Recepción crítica") a la psicoanalista Silvia Artasánchez, que ha hecho un estudio crítico de la obra de Pareyón a partir, entre otros, de su interés por el albur y que al ver la obra escenificada, se ha llevado alguna sorpresa.

Las consideraciones hechas hasta aquí son importantes para valorar la obra de Pareyón, quien toma la perspectiva de Johansson, sí, pero no se estaciona en ella sino que

[114] En el ensayo de Johansson de 2002, ya citado.

[115] De hecho, la precisión geográfica e histórica señala como correcto llamar mexicas y no aztecas a los habitantes de gran parte de lo que hoy se conoce como Ciudad de México. Y para precisar, cada región del país tiene un sentido local y diferenciado de humor, ya sea el sureste o norte del país, tal vez los medios de comunicación y las redes sociales permitan una creciente homogeneidad en los distintos ámbitos de la nación, pero hay que establecer asimismo lo distinto y lo diverso de origen.

orgánicamente transita de la extremada lubricidad del traductor/intérprete, al drama de la transfiguración del personaje masculino central, como se verá.

3.4.3. Libreto y personajes

Además del texto traducido y comentado por Johansson, los tres ensayos del mismo autor (el primero incluye la traducción comentada), diversos textos de León Portilla y el estudio de simbología mesoamericana (mexica, maya), para perfilar su libreto Pareyón construye un metatexto o propuesta escénica específica a través de un guion general de auxilio para los intérpretes. En síntesis:

> Las fuentes más antiguas de la representación dramática y musical mesoamericana: los glifos, los códices, los restos sobrevivientes de poesía precortesiana, las crónicas de la conquista y la colonia, y, auxiliado por una bibliografía que incluye los estudios de Miguel León Portilla y de Patrick Johansson, ha extraído signos y los ha puesto a cantar y bailar en el sentido más amplio del término. [116]

El metatexto o guion general se construye a partir de la información simbólica del texto original de *Cantares mexicanos*, que Johansson clasifica como pieza teatral (*sketch*). Por otro lado, es importante señalar que el libretista no toma literalmente la información del semiólogo traductor, modifica los personajes, elimina las alusiones cristianas que considera espurias, selecciona y modifica versos, incorpora palabras y, a partir de cierta arbitrariedad en los cortes de la estructura del texto (de Johansson y el propio Pareyón), cimienta la trama que logra evolucionar del juego y el ritual erótico, a la transfiguración de Tohuenyo, el protagonista de la misma.

En cuanto a los personajes, al contrario de Garibay, que no los señala, Johansson cree "distinguir en el texto cinco cantantes bailadores (cinco personajes que intervienen oralmente y que ejecutan cada uno un *sketch*)" que Pareyón convierte en seis, como sigue:

> —**Cuicamatin**i (Cantor principal); sabio conocedor de los cantares.

[116] Vladimiro Rivas Iturralde. "Gabriel Pareyón y la partitura náhuatl". UAM, 2020, reproducido como prólogo en el documento libreto de Pareyón, citado.

—**Ahuianimeh** (Tres alegradoras): Citlalicue, Chalchiutlicue, Chicomecoatl (principal); símbolo de las flores y del amor carnal.

—**Tohuenyo**; joven huasteco atlético, muy buen bailarín con atributos masculinos notables. Su instrumento musical es un *atecocolli* —caracol grande con el que se presenta; cuando uno de ellos siente que una mujer lo mira con interés, la llama y baila con ella cogiéndola de la mano, ofreciéndole plumas preciosas, joyas y maquillaje.

—**Xochipilli Macuilxochitl** (encarnado por quien primero fue Cuicamatini); su ámbito principal es la abundancia y la riqueza y, por su origen etimológico, la lujuria; representación asociada con el amor, los juegos, la belleza, las flores, el maíz, el placer y la ebriedad sagrada. [117]

La progresión del *Xochicuicatl cuecuechtli* de Pareyón, [118] que se desarrolla en un *tecpan* (sobre piedra), inicia con las percusiones (instrumentos al fondo del escenario), continúa con un solo del Cuicamatini, que ya se halla en escena, y se va convirtiendo en dueto y luego en trío con las Ahuianimeh que entran lentamente en acción. Se va el hombre y queda el trío de mujeres que bailan, cantan y muelen maíz con los metates-percusión, y ríen intencionadamente por el doble sentido de sus juegos verbales: "no sólo de maíz y frijol vive una mujer, también de chile".

Arriba el Tohuenyo bailando y gritando con el caracol en mano listo para soplar. Se presenta:

—No se molesten si oyen mi canto diferente. Yo no soy de aquí. Soy un pícaro de la Huasteca. [119] Yo canto como el pájaro quéchol, hohon, hohon.
—Pues nosotras sólo somos flores. ¡Ah!, de las que dan placer. Flores que quieren ser regadas con placer.
—¡Me gusta! ¡Para eso me pinto yo, sobre el suelo de su patio! ¡Ayayay!
—¡Pero qué diferente es este hombre!...
—Ya habrán advertido que mi canto es un canto de picardías.
—¿Será que aquí se rieguen nuestras flores? ¡Ho, ho!

[117] En "Descripción de los personajes"; en el documento libreto citado.
[118] La relatoría siguiente surge del avistamiento de la puesta escénica de mayo de 2018, durante el Festival Cervantino (Youtube, canal de Charles Degraaf; subida el 7 de agosto de 2023), no se guía por el metatexto, la recepción crítica ni la reciente publicación en internet de la producción de 2014 en el CENART; y más que desde una perspectiva simbólica o metafórica, se le registra de manera literal, tal cual va sucediéndose la representación. Trascribo algunos parlamentos de la trama para seguir el hilo de la misma.
[119] Otro episodio del huasteco lo registra León Portilla en su *Erótica nahua*. En él, seduce a una joven, el padre de esta lo busca y al encontrarlo, se le presenta sin *maxtle* (taparrabos) y "la cosa colgando": "Yo soy un Tohuenyo, ando vendiendo chilito". Epónimos de la sexualidad, llama Johansson a los huastecos en 2006.

Mientras los cuatro personajes danzan, arranca el "mitote" y comienza una música vigorosa; Tohuenyo sopla el caracol, símbolo de la penetración que viene. La entretenedora principal interpreta un solo, "Vengo a cantar una ofrenda de flor". En gritería exclaman en grupo: "¡Ah, qué embriaguez! Bailemos hasta emborracharnos. ¡Qué cara de traviesos están poniendo todos! Con gusto vengo a este campo de batalla. ¡Hiii! Ya se humedece mi flor de dulce aroma. Qué placer".

Regresa a escena el maestro cantor y abrupta, violentamente concluye el mitote; huye el Tohuenyo. Oscuro. Enojado, el Cuicamatini emprende un monólogo y trata de re-seducir a las mujeres: "ahora verán cómo convierto su flor en un conejo florido ensangrentado"; ellas, pasivas y a modo de coro, regresan a laborar el maíz: "Vuelve la flor de esquite; nuestro placer renace". Chicomecoatl se aproxima a él:

—Codiciado pájaro, ven a mí, yo te invoco. En mi flor ven a revolotear.
—¡Si así lo invocas, el pájaro vendrá volando! ¡Hará sangrar tu conejo!

Inexplicablemente, él se retira de la posible batalla sexual; hace mutis. [120] Ella queda sola y en ese momento regresa Tohuenyo soplando el significativo caracol. Todas se alegran y retoman lo interrumpido. Da así inicio la escena más intensa y erótica de la obra.

—El pájaro quéchol ya quiere cantar; hohon, hohon.
—Lo guarezca yo en su nido.
—Yo el de la cara traviesa te voy a poner mi canto en tu oído.
—Mi pájaro de cuello rojo canta: hohon.
—Yo lo quiero. Con tu canto haya gozo. La dorada mariposa está libando la flor.

Se desdobla y consume el acto erótico sexual entre las mujeres y el hombre, quien cae vencido. Ellas se desprenden de él, desnudan sus cuerpos completamente y se van; lo abandonan. Silencio.

"Miren qué desastre, qué enojo y abandono. Seria desdicha me depara. Yo, el pícaro que siempre andaba riendo. Todo cambia en un guiño de ojos. Del interior del patio de las flores vengo. Ahora soy yo el conejo sacrificado: me vuelvo flor": Llora en soliloquio el Tohuenyo,

[120] El autor lo refiere en sus "Cuadros escénicos": "Cuicamatini sentado sobre su *icpalli*, que lentamente y entre sombras adopta la forma sedente de Xochipilli Macuilxochitl. La joven queda postrada a sus pies".

que se desploma, se desmaya convertido en flor, iniciando con este posicionamiento femenino una profunda transfiguración del personaje que no se percibe tan radicalmente en la versión Johansson. [121] Acaso, como se ha dicho, porque la naturaleza honda del texto (en su parte lúdica/lúbrica, pero en la metamorfosis también) se revela al escenificarse. Y en este caso, la obra de Pareyón ha sido extraordinariamente escenificada en correspondencia con la originalidad e intensidad de la música y la rítmica inventada para el texto.

Tras un intermedio musical, Tohuenyo yace aún como desmayado, como en ensueño, y aparece Xochipilli Macuilxochitl (el mismo intérprete de Cuicamatine): "Yo soy el que canta y te observa, posado, ho ho, sobre mi ramita… mira cómo nos elevamos hasta tu pueblo, hasta Panotla… Allá fui a tomar mi canto… Así es como comencé a cantar lo que te sedujo… Soy el maestro de los sonidos y las flores". En tanto, Tohuenyo ha despertado:

> —Ya puedo cantar: aya... La flor que se desenvuelve, floreció por mi garganta… Oh gran maestro ya puedo cantar de nuevo.
> —Escucha mi canto. Tú, ¡ladrón de cantos y flores!
> —Pero, ¿cómo alcanzará mi corazón esos cantos?
> —En verdad eres desdichado. Óyeme bien: como para un cuaderno de cantos así toma bien lo negro, toma bien lo rojo. [122] Tal vez cuando queden allí plasmados, ya no seas tan infortunado (he dicho).

Entrega Xochipilli Macuilxochitl su *huilacapiztli* (ocarina) a Tohuenyo y se aleja, se va. Tohuenyo se entrega a la ejecución del instrumento haciéndolo sonar con intensidad y ritmos y melodías diversas. Se levanta, concluye la ejecución, eleva la ocarina al "cielo" para colocarla al cuello; collar colgando sobre su pecho. El ensamble instrumental intensifica su música. Tohuenyo recoge el caracol y avanza al fondo del escenario dando la espalda al público camino a los ejecutantes como queriendo integrarse a ellos, ser con ellos. Levanta

[121] Sólo después de haber visto la representación de 2018 y de haber escrito esta sección, "Libreto y personajes", he procedido a leer la sección "V. Cuadros escénicos", del documento libreto del compositor. Prácticamente han coincidido la apreciación visual y las indicaciones obsesivas del autor; cabe destacar, en palabras del libretista, parte del proceso de lo que he llamado transfiguración del personaje central: "adapta el canto de las *ahuiani*, como si con ello pudiese retener la presencia de la *ahuiani* menor. Lo cual explica el carácter femenino del texto, si bien en la interpretación masculina del Tohuenyo".

[122] Entre los nahuas: negro: noche, oscuridad; rojo: sol, luz. Pero también, ambos, conocimiento y sabiduría.

los brazos y mientras la música se desvanece, va ensombreciéndose la escena hasta el oscuro y el silencio totales. La transfiguración se ha cumplido.

3.4.4. Instrumentación

La obra utiliza una orquesta de percusiones compuesta de instrumentos mesoamericanos ejecutados por veinte músicos en escena. Podría decirse que también la acción rítmica, las exclamaciones no-léxicas y la voz de los cinco intérpretes (seis personajes) son parte de la instrumentación, a tal grado están integrados.

Después de ver la representación e indagar sobre su origen y naturaleza (sobre lo cual me extenderé en la recepción crítica), queda claro que no se está ante la reproducción de un patrón o de una estructura que venga del mundo prehispánico, resulta más bien una creación a partir de la interpretación de un texto, lo cual deja abierta la posibilidad a que otros creadores de diversa "inspiración" lo retomen y construyan sus propias obras (como en el caso de los mitos en la tragedia griega), ya sea desde una perspectiva tradicional (la ópera, aunque sea "contemporánea") o de una aproximación arriesgada, experimental, innovadora, original, de vanguardia o como quiera llamarse la de Pareyón.

El mismo autor confirma esta impresión al comentar las propuestas escénico-musicales de Johansson para abordar la obra náhuatl:

> pareciera tener dedicatoria para los compositores que se interesen en una posible recreación de esta pieza escénica; de lo cual la presente es una primera manifestación. En la partitura que aquí se entrega, no se reflejan, sin embargo, todas las sugerencias que hace Johansson, sino una selección e incluso una reinterpretación de las mismas, aprovechando una bibliografía más amplia. En este sentido, el material primario del *cuecuechcuicatl* puede ser una semilla que permite el nacimiento, no de una 'obra' musical, sino de muchas más. Tal es su riqueza y fertilidad. [123]

El *cuicatl* (canto, obra) vaciado en un *amoxcuicatl* (papeles de canto), de Pareyón, se anuncia en propias palabras de Xochipilli modificadas del original por el autor: "como para

[123] En la "Descripción general" del documento libreto de Pareyón; citado, p. xii. Aquí se advierte cómo la de Pareyón es una reinterpretación de la interpretación de Johansson, de allí que haya decidido desprenderse de la literalidad y mutar a la transfiguración.

un cuaderno de cantos así toma bien lo negro, toma bien lo rojo. Tal vez cuando queden allí plasmados, ya no seas tan infortunado" (el original traducido por el semiólogo francés dice: "Como para una pintura aplica bien lo negro, aplica bien lo rojo, Aya"). La transfiguración psíquica de Tohuenyo da pie a la artística, o la propicia o la simboliza. Y se da a tal grado, que causa gran impresión al crítico Rivas Iturralde cuando tiene contacto visual con la partitura:

> Era algo tan primitivo y a la vez tan moderno, que el túnel del tiempo se convertía en un tobogán que se precipitaba del presente al pasado y viceversa. Allí estaban representados los glifos aztecas y la vibración de sus instrumentos de percusión, pero también estaban los algoritmos y la programación musical, alta matemática y física. Quien escribe una partitura así —pensé—, está inventando o, mejor, reinventando la música… La escritura es muy explícita en sus requerimientos: examina el ámbito de vocalización; los registros, timbres y estilos vocales, presentados en su prístina originalidad, sin ningún vínculo con el canto occidental ni oriental conocidos. Los instrumentos son de percusión: el teponaztli, los huajes, las sonajas, molcajetes, los adornos —sartales y collares, por ejemplo— que suenan agitándolos, y de soplo: las flautas de carrizo y de barro, la ocarina, el caracol, los silbatos de barro. Parecería que con tan reducidos recursos instrumentales y vocales no es mucho lo que puede escucharse. No es así. Hay tal riqueza de matices señalados en la partitura; los tiempos y ritmos están tan sabiamente combinados, igual que las repeticiones, que no ha lugar a la monotonía. [124]

En cuanto a los caracteres musicales originarios utilizados por el compositor, Miguel León Portilla ha dicho: "desde los tiempos teotihuacanos parece que, valiéndose de signos glíficos, hubo enunciaciones de cantares. De ello son probable muestra algunas pinturas murales de hacia el siglo v d. C. En ellas se ven volutas o vírgulas floridas, que representan el canto, en cuyo interior, a modo de infijos, hay secuencias glíficas". [125]

La precisión, la originalidad y el ingenio del *amoxcuicatl* de Gabriel Pareyón, tanto en su parte instrumental como sobre todo en la vocal –radicalmente incomparable al canto tradicional popular o clásico de occidente–, en efecto producen al menos dos momentos de fuerte impresión: el visual y el escénico. Y quizá lo más importante haya sido la publicación de su escritura, pues dada su prolijidad en anotaciones e indicaciones, resulta tangible cómo

[124] Rivas Iturralde. "Gabriel Pareyón y la partitura náhuatl"; citado; pp. ix y x.
[125] Miguel León Portilla. "Estudio introductorio a los Cantares". En *Cantares mexicanos. Volumen I: Estudios*. UNAM, 2011; pp. 153-154.

puede llegar a ser ejecutada por intérpretes distintos, en diferentes temporalidades con y aun sin la presencia de quien concibió la obra, evento que difícilmente pueda suceder con otra obra de alta originalidad pero condenada, pareciera, a ser interpretada solamente por su creador y el pequeño equipo que le acompañe: *Murmullos del páramo*, de Julio Estrada (ver el capítulo IV de este trabajo).

3.4.5. Puesta en escena

Se ha hablado constantemente en la exposición de este ensayo de la puesta en escena de la obra, así que basta con agregar: en la función de mayo de 2018, la integración de todos los elementos componentes del *cuicatl*, fue magistral: el grupo de instrumentistas Lluvia de Palos (*Kuauhkiauhzintli*), bajo la dirección de José Navarro Noriega, los actores danzantes antes que cantantes (de hecho, tienen entrenamiento acrobático y de danza contemporánea), la progresión escénica, la iluminación, el vestuario y el maquillaje, elementos clave de la representación, etcétera. Y lo más admirable es que el director musical, Navarro Noriega, haya sido al mismo tiempo director de escena; por ello se le presenta como director artístico.

3.4.6. Recepción crítica

"'Me gustó, nunca había visto algo así', aplaude Narciso cuando acaba la función. Junto a él está Esteban Moreno, un campesino que aprendió a tocar la trompeta de oído y que apenas recuerda unas cuantas palabras en náhuatl… Bernardo y su esposa llegaron… con sus dos hijos... No atinan a decir qué vieron, pero igual aplaudieron". La reportera Bucio, de la *Agencia Reforma*, hace el registro de algunas reacciones de los primeros espectadores de *Xochicuicatl cuecuechtli*, en Arcelia, Guerrero, en agosto de 2014. [126] Una obra que en general ha sido bien recibida tanto por el público como por los cronistas y los críticos.

[126] "Se estrena en Arcelia la primera ópera contemporánea en náhuatl", Erika P. Bucio, citado.

La propuesta de Pareyón no posee "una intención simplistamente antropológica ni folklorista. No intenta revivir tiempos pasados, ni formas musicales perdidas; en cambio, crea un lenguaje contemporáneo a partir de tradiciones antiguas… sobre todo, la estructuración dramática donde todos los elementos son de igual importancia y conviven en casi todos los compases de la partitura", anota la especialista Enid Negrete. [127]

Pareyón trabajó en el texto hasta "convertirlo en una ópera en su sentido más amplio, presentando quizá un cierto paralelismo con la finalidad de la Camerata fiorentina, creando así la primera ópera íntegramente en náhuatl… la obra tuvo un par de funciones durante septiembre de 2014 en el Teatro de las Artes, con asistencia total y un recibimiento inesperadamente favorable por parte del público general y la prensa, al grado de programarse reposiciones para este año". [128] Jorge Piña y Ruby Zajac escriben en conjunto:

> No hay manera de que la trama se escape al espectador el movimiento físico de los actores y el tono de su canto; la insinuación sexual en la interacción entre las tres mujeres y el hombre nahua; el preludio de la seducción y el súbito abandono del que es víctima Tohuenyo, quedan patentes… Todo el tiempo se está jugando con palabras y conceptos como flor y pájaro que aluden a la sexualidad; los juegos de palabras son evidentes… *Xochicuicatl cuecuechtli* es una obra de arte que retrata otro mundo, pero para nada es ajeno a nosotros... esperamos que la puesta en escena de *Xochicuicatl cuecuechtli*, altamente recomendable, pueda ser observada por públicos de todo el país y el mundo en los próximos meses". [129]

"Cosecha largos aplausos Xochicuicatl Cuecuechtli. El Teatro Degollado lució lleno durante el estreno en Jalisco de la primera ópera náhuatl que se presentó dentro del marco de los festejos del 473 aniversario de Guadalajara", cronican los reporteros de *Milenio*. *BBC News*, subraya "La atracción erótica de la primera ópera azteca". La Universidad de Guadalajara hace también su crónica de beneplácito: "es la historia de Tohuenyo, un forastero proveniente de Cuextlan, el país de los huastecos, al mundo nahua, en donde se encuentra a las *ahuianimeh* (alegradoras) quienes juegan con él —un juego erótico— para después abandonarlo a su suerte. Tohuenyo cae en una depresión trágica hasta que Xochipilli,

[127] "Ópera mexicana en lenguas prehispánicas". Enid Negrete; *Pro Ópera*, 13 de diciembre de 2020.
[128] "Xochicuicatl cuecuechtli, la poesía picante". Carlos Fuentes y Espinosa. *Rev. Pro Ópera*, 22 de noviembre de 2019.
[129] "Xochicuicatl cuecuechtli: el juego de la palabra". Jorge Piña y Ruby Zajac. *IzquierdaDiario.es*; 1º de mayo de 2015.

deidad mexicana de las flores, la música, el amor juvenil, pero también de las enfermedades venéreas, de los hongos y hierbas alucinógenos, se aparece ante él para obsequiarle música, haciendo alusión a lo efímero de la existencia en la tierra". [130]

Pero nunca falta quien exprese su desacuerdo con el consenso, aun sin haber visto la obra –como solo rechazo a una supuesta tendencia en el tiempo–, sólo por considerar, desde la ironía básica, el título de la misma como parte de "La moda náhuatl" en México. Así, el seudónimo Gil Gamés escribe:

> Repantigado en el mullido sillón del amplísimo estudio, Gil leyó la noticia en su periódico *Reforma*. En Arcelia, Guerrero, se estrenó la primera ópera contemporánea en náhuatl…La nota de Erika P. Bucio informa: 'El Tecolote luce atiborrado. El calor es sofocante dentro del teatro. En abril o mayo el calor alcanza los 48 grados. Es Tierra Caliente'. Gilga imaginó una ópera, que ya de por sí es infernal, en un teatro con un calor sofocante. Qué agradable… Así imagina Gamés a los pobladores de Guerrerito, Ixcatepec y de las colonias más pobres de Arcelia: ¿Ya terminó la ópera? No, llegan a tiempo, y pásele a lo barrido, a escuchar los gritos ¡en Náhuatl! Dice la nota de Bucio: 'no atinan a decir qué vieron, pero igual aplaudieron. Y se quedaron a comer la carne con chile, frijoles y arroz rojo con mezcal y agua de pepino que El Tecolote sirvió a la gente de las comunidades… Gil jura y perjura que intentaría quitarse la vida si lo llevaran a El Tecolote a ver la ópera náhuatl. Que nadie desespere: en la ciudad de México, *Xochicuicatl cuecuechtli* se estrenará los primeros días de septiembre en el Teatro de las Artes del Cenart. Gamés ruega a las autoridades civiles y militares un cerco de dos kilómetros a la redonda para que Gil no se acerque ni por equivocación. ¿Estamos? [131]

Como bien se sabe, el seudónimo que ironiza sin gracia ni chiste corresponde al escritor, editor y periodista cultural, Rafael Pérez Gay.

Sin duda, la valoración más seria ha sido prodigada por Rivas Iturralde, tanto en su análisis de la "partitura náhuatl" (*amoxcuicatl*) como de la representación de la obra:

> El trabajo de Pareyon es admirable en todos los sentidos, desde el dedicado a la investigación, la composición y libreto, hasta el extraordinario trabajo de creación de una nueva manera de concebir la partitura, desde las inscripciones y la cultura musical de los nahuas. De manera que esta 'obra' tiende un puente de siglos, entre la antigua cultura mexica y la de nuestro tiempo. En el vestíbulo del Teatro de las

[130] "Cosecha largos aplausos Xochicuicatl Cuecuechtli". Enrique Vázquez. *Milenio*, 19 de febrero de 2015. "La atracción erótica de la primera ópera azteca". Alan Hernández Pastén. *BBC News*, 14 de noviembre de 2014. "Un cuicatl contemporáneo". *GacetaUdeG*. 23 de febrero de 2015.
[131] "La moda náhuatl". Gil Gamés. *El Financiero*; 19 de agosto de 2014.

> Artes se exhibió, a la sazón, no solamente un fragmento de la partitura o *amoxcuicatl*, sino, en síntesis, el proceso seguido por el compositor para llegar a esta novísima concepción. Nuestros ojos no daban crédito a lo que veían. Y el trabajo con el grupo es descomunal: un año de trabajo, que incluía estudios de lengua y cultura náhuatl, y talleres coreográficos y de vocalización. Esta propuesta revolucionaria rompe los cánones tradicionales de escuchar y 'leer' una ópera, con una impecable realización. [132]

Otra aproximación más que interesante a la obra es la de Silvia Artasánchez, psicoanalista integrante de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis que, partiendo del discurso o la teoría decolonial, encuentra en los "Cantos traviesos… un testimonio de resistencia… Una subversión… un acto de desobediencia". Empeñada en 2016 en una investigación sobre el albur y su relación con el psicoanálisis y la decolonialidad, supo de la obra de Pareyón. La estudió, escribió sobre ella y viajó entusiasmada a verla en su representación del Cervantino en 2018. Pero se llevó una extraña sorpresa: que, al contrario de sus propias reacciones gozosas frente al albur, muy poca gente del público riera. La analista procura explicar el fenómeno por el hecho de que ella estaba ya advertida sobre la obra y el albur; especula que esa pasividad general fuera acaso consecuencia de la dominación colonial y la europeización cultural que impuso una epistemología dominante eurocentrada, etcétera. [133]

En este trabajo se ha revisado precisamente la puesta de 2018 y ya se ha hablado bastante de ella. Así que propongo a Artasánchez otras posibles respuestas a su sorpresa y especulación: 1. El albur, antes que mexicano en general, es mexica, no se entiende en todo el país; la función fue en Guanajuato. [134] 2. El público de ese estado tiende al

[132] "Xochicuicatl cuecuechtli". Vladimiro Rivas Iturralde. En el documento libreto de Pareyón, citado. Versión original en *Milenio*, 11 de sept. 2014, y Pauta, Nos. 131-132, Julio-Diciembre de 2014, recolectado En *Noches de ópera*, citado, pp. 320-321;

[133] Silvia Artasánchez. "Xochicuicatl cuecuechtli según Pareyon: un canto florido de subversión". En el Epílogo del documento libreto ya citado.

[134] Si bien la risa, el chiste y el doble sentido están presentes en prácticamente todas las sociedades como características del humor, el albur tiene una evidente adhesión a la cultura de la altiplanicie mexicana y un estrecho vínculo con la sexualidad y la homosexualidad ya sea oculta o desinhibida. A Armando Ramírez, experto en albures, no le bastó con hacer la compilación de estos sino que tuvo la necesidad de explicarlos en *Picardía mexicana*. Posadas, 1975. Otro ejemplo: la agilidad alburera del par de comediantes Chaf y Queli (seguramente escrita, estudiada y ensayada, no espontánea), también tuvo y tiene que ser explicada para el entendimiento de la mayoría no versada en el albur. La conocida como "Reina del albur", Lourdes Ruiz Baltazar, autora de *Cada que te veo, palpito: Guía básica (y unisex) para alburear* (Grijalbo, 2018), es originaria del barrio de Tepito, Ciudad de México.

conservadurismo. 3. El público en general que va a la ópera en México es asimismo dominantemente conservador. 4. Siempre hay la posibilidad de cierto racismo entre el conservadurismo: a final de cuentas, en escena no hay sino una representación de "indios". 5. La expectativa de ver una "ópera" tal vez se vio frustrada ante el sorprendente develamiento de una creación del todo original. 6. Cuando se entiende el albur o el juego del mismo, la extrema reiteración de ese juego, en este caso sexual, puede llegar a fastidiar al interlocutor o al espectador; es como un chiste: una o dos veces basta, luego se convierte en otra cosa.

Las anteriores posibilidades me parecen más próximas a explicar su extrañeza que la elucubración teórica decolonial. Y más todavía que la tentación, dada la especialidad de la autora, de realizar un análisis freudiano lacaniano al cual acertadamente renuncia cuando está frente a la obra y sus antecedentes creativos. Y por ello ofrece una buena conclusión:

> Alejándose del ideal occidental del arte y de lo bello, no insertándose en su historia ni en su racionalidad, *Xochicuicatl cuecuechtli* es un ejercicio de desobediencia de la cultura sometida, una especie de anormalidad. Cuestiona los parámetros de nuestra epistemología prevalente, mueve a la risa, al placer, al erotismo, a la vida y a la muerte, de un modo que no encontramos en lo puramente racional y que no utiliza ni los criterios de Eros y Tánatos, ni de ninguna otra noción de la tradición griega. Es una toma de posición política porque al intentar recuperar algo de lo que fue aquel mundo que desapareció, se quiebra un orden establecido, se invita a interrogar el pasado y el presente; se abren agujeros en la lógica y la racionalidad, permitiéndonos vislumbrar un nuevo horizonte epistemológico.

Ver la representación y entregar los sentidos en ella es, por decir, fácil, pero resulta de una ardua y enorme complejidad analizarla más allá de las expresiones más evidentes del performance. Por ello, para llegar a la raíz de su naturaleza, se ha revisado desde el propio concepto detrás de la traducción del poema náhuatl que sirve de base a la creación de Pareyón, la isotopía; se han estimado las características de la ópera italiana y sus diferencias con la tragedia griega; se ha señalado la delimitación geográfica del albur; se ha hecho la revisión crítica de las diversas recepciones a la obra.

Considerando lo anterior, así como el/la performance de la pieza, hay que enunciar claramente: De acuerdo a los fundamentos conceptuales y estéticos de la ópera surgida en Florencia, Italia, a finales del siglo XVI –expuestos en el primer capítulo de este trabajo–,

Xochicuicatl cuecuechtli no es una ópera; aunque observe semejanzas estéticas como el uso de la palabra, la música, la danza y otros recursos escénicos. [135] ¿Entonces, qué es?

Ya en la pre-teorización ofrecida en el documento libreto, se encuentra una primera respuesta del autor en la "Descripción general" de su *cuicatl*, como le llama. Es decir, de su *canto* (que en cuanto obra, es polivalente). Establece que este *cuicatl* "consiste en la creación de la primera pieza moderna de teatro musical elaborada única y exclusivamente en lengua náhuatl y con instrumentos y conceptos tomados de los *Mexicacuicatl*; especialmente del *cuecuechcuicatl* recogido alrededor de 1550 por el fraile Sahagún". También agrega con determinación:

> cualquier aproximación a esta obra, desde la ópera o la *lírica* culta o *popular* occidental, será equivocada… tampoco es pertinente… ninguna asociación directa al teatro clásico oriental —como la llamada *ópera china* o el *teatro kabuki*; ni al teatro tradicional de las diversas culturas de África. Es, por lo tanto, muy importante remitirse a las tradiciones vocales de la familia etnolingüística yuto-azteca, como marco general de referencia vocal, estilística e intencional, e incluso como inspiración dramática.

La ópera florentina –tal como se ha explicado aquí en el subcapítulo 1.2 a partir de la crítica del Nietzsche filólogo a la ópera– es producto de una intelección, un artefacto creado por un grupo de artistas de élite que buscaba alcanzar los efectos de la tragedia griega, mas no su esencia. Por el contrario, el origen de esa tragedia griega se halla en la raíz y naturaleza del pueblo, en el ritmo de los cultivos, las vendimias, festividades, cantos, bailes, alegrías. Es resultado de un proceso cultural lento que hará germinar lo que se ha considerado la más grande creación artística del hombre, con la desgracia de no tenerse acceso a su música, pues se ha perdido. Sólo existen los textos, los poemas sobre los mitos e incluso de las tragedias cómicas de Aristófanes. Pero quizá alguien querría ponerlos en música; y en general se han puesto en música los mitos, pero no los textos originales de Esquilo, Sófocles o Eurípides.

[135] Sin dejar de considerar que el autor tiene en su bagaje una alta estructuración "occidental" que sin duda interviene, de modo deliberado o no, en el proceso creador.

Un fenómeno parecido se halla en la raíz de los *Cantares mexicanos*. Son producto de una parsimoniosa decantación en el tiempo:

> El teatro náhuatl, señala María Stern, como el teatro griego, egipcio e hindú, tiene elementos religiosos y está estrechamente unido con el ciclo agrícola. La danza, el canto, la música y la acción dramática formaban parte de la teatralización ritual. Todo era una amalgama en la que elementos mágicos convivían con las representaciones burlescas, al lado de las danzas en honor de los dioses que se desarrollaban con alegría y placidez. [136]

León Portilla habla de los cronistas y las crónicas virreinales que dieron testimonio del pasado que precedió su llegada y que aún eran una expresión viva:

> Consta en lo expresado por frailes como Toribio de Benavente Motolinia, Diego Durán y Bernardino de Sahagún, así como por personajes como Francisco Cervantes de Salazar y por disposiciones del Tercer Concilio Provincial Mexicano que, desoyendo prohibiciones, muchos viejos cantos se mantenían vivos. [Y cita los *Memoriales* de Motolinia]: 'Los que andan en este medio [de las fiestas] en los grandes pueblos son más de mil y las veces más de dos mil [...]; antes de las guerras [de la Conquista], cuando celebraban sus fiestas con libertad, en los grandes pueblos se ayuntaban tres o cuatro mil y más a bailar. Después de la Conquista, la mitad, hasta que se fue disminuyendo y apocando el número'. [137]

Lo que ha hecho Gabriel Pareyón con ese poema decantado o cernido del pasado de los mexicas y probablemente de otros pueblos del Altiplano, ha sido interpretarlo y convertirlo en una obra de teatro musical dramática. Un canto de travesuras que trasciende sus cualidades humorísticas y eróticas a través de la transfiguración filosófica y artística del personaje protagonista: Ese que va a crear, a inventar un cuaderno de cantos "tomando bien lo negro y lo rojo para no sentirse infortunado": Quizá, un *cuicamatl* nombrado *Xochicuicatl cuecuechtli*.

[136] Gabriel Careaga. *Sociedad y teatro moderno en México*; citado.
[137] Miguel León Portilla. "Estudio introductorio a los *Cantares*"; citado.

3. 5. Mujeres creadoras y dos compositores de éxito

3. 5.1. Mujeres creadoras

A pesar de la propensión histórica, política y social a negar o ensombrecer la participación de las mujeres en todos los ámbitos de la vida pública, estas terminan por imponer su valor y su derecho. Este fenómeno es cada vez más evidente en el siglo XXI, mas siempre ha habido mujeres transgresoras y trascendentes. En México, comenzando por Juana de Asbaje, si se quiere, la irrupción femenina ha sido indetenible. Antes que en la política, hubo manifestaciones notables en el arte. La música, y en particular la escena musical que nos ocupa, la ópera, no es la excepción.

En el siglo XIX hay que tener en consideración a Ángela Peralta como precursora, quien aunque no compuso ópera sino canciones, es la cantante mexicana más célebre de todos los tiempos y fue parte de la generación que se formó en la Academia de la Armonía y la Composición de Cenobio Paniagua, a mediados de la centuria, que propiamente inició la ópera mexicana, es decir, aquella integrada por autores nacionales independientemente de sus temáticas; además, como cantante y empresaria impulsó el arte lírico hasta el fin. Enid Negrete, productora y especialista del género, por ejemplo, observa la evidente necesidad de rescatar del olvido a compositoras del pasado. Ha escrito sobre tres de ellas y sus óperas: Julia Alonso (1889-1977), quien estrenó *Tonantzin* en 1919, una ópera de la corriente nacionalista sobre las apariciones virginales a Juan Diego; Sofía Cancino (1898-1985), cuatro óperas: *Gil González de Ávila* (1937), *Annette* (1944-45), *Michoacana* (1941-1950), y *Promessa d'artista e parola di rè* (1952); Alicia Urreta (1930-1986): *Romance de Doña Balada* en 1974, ópera-teatro de cámara con base en un cuento de Honoré de Balzac, y *El espejo encantado*, "ópera-salsa" no estrenada y que serviría como punto de inspiración a Daniel Catán en *Salsipuedes*. "Es muy impresionante lo poco que conocemos de su trabajo y lo poco valoradas que han sido en su propio país", señala Negrete. [138]

[138] "Tres compositoras olvidadas de ópera mexicana". Enid Negrete. *Pro Ópera*, 4 de septiembre de 2021. Lo publicado por Negrete había sido informado ya, de manera oral pero con más información, detalles y contundencia, por José Octavio Sosa Manterola, vía una transmisión en vivo en Facebook del 28 de noviembre

Entre las operistas contemporáneas vigentes y aun prolíficas, existe producción registrada de Gabriela Ortiz (objeto de estudio en esta investigación), Marcela Rodríguez, Hilda Paredes, Georgina Derbez, María Granillo, Leticia Armijo, Diana Syrse, Lorena Orozco… Todas con una obra de importancia y creciente en el número, y usualmente estimuladas por necesidades íntimas y/o problemáticas actuales. La mayor parte de su catálogo corresponde casi exclusivamente al siglo XXI, muestra de que el género operístico continúa siendo sugestivo y teniendo validez en nuestro tiempo mexicano. Algunos ejemplos recientes:

El palacio imaginado; de Hilda Paredes, libreto de Adriana Díaz Enciso, 2003.
Arsenikblüten; de Diana Syrse, compuesta en alemán con texto de Danielle Sarréra, seudónimo de Jean-Paul Frédéric Tristan Baron, 2014.
La creciente; de Georgina Derbez, libreto de Paula Markovitch, 2015.
El cuervo de noche y día; de María Granillo y libreto de ella misma, 2016.
Luciérnaga; de Gabriela Ortiz, libreto de Silvia Peláez, 2018.
Zorros chinos; de Lorena Orozco, libreto de Emilio Carballido, 2022.
La vida de Yolotli; de Leticia Armijo y libreto de ella misma, 2025.

Paralelamente, se han ido forjando libretistas de ópera entre escritoras como Marcela Fuentes-Berain, Verónica Musalem, Cristina Rivera Garza, Mónica Lavín, Adriana Díaz Enciso, Silvia Peláez… Esto es, que el vetusto género halla la fresca irrigación del interés femenino contemporáneo para expresar problemáticas y temáticas actuales, que es lo mostrado por el mapa operístico en los últimos lustros.

3.5.2. Dos compositores de éxito

Dentro del nutrido grupo de compositores de ópera en México, conviene destacar la presencia contemporánea de dos de ellos, uno a nivel nacional y otro al nacional e internacional: Federico Ibarra Groth y Daniel Catán Porteny, respectivamente. Y no sólo por

de 2020 en el programa *Opera: Nuestra herencia olvidada* (uno de los productos de la pandemia Covid-19), que dirige Carlos Fernando Reynoso.

el número de creaciones y producciones, también por el éxito y la confirmación en cada una de ellas de su dominio del género. En tanto que para algunos operistas crear una obra surge de una íntima urgencia de expresión, para estos dos autores esa necesidad se convirtió en práctica constante e incluso, maestría. Valdría la pena analizar en este trabajo cualquiera de sus creaciones (como en el caso de las ocho óperas analizadas a detalle), no obstante, también vale observarlos desde la perspectiva general del reconocimiento.

Ambos han sabido encontrar buenos libretistas e incluso asumir ese rol, como Catán en un par de ocasiones. Otra característica a subrayar es su capacidad de gestión para la mayor problemática del género: la puesta en escena. Es decir, materializar libreto y partitura en la representación. Ibarra Groth lo ha logrado en las instituciones públicas de México, ya sea el INBAL o la UNAM, lo mismo Catán Porteny, con el añadido de que algunas creaciones le fueron solicitadas por encargo de organismos e instituciones internacionales.

3.5.2.1. Federico Ibarra

Federico Ibarra Groth nació en la ciudad de México en 1946. Estudió Composición en la Escuela Nacional de Música (ENM) de la UNAM. En 1971 fue becado por Radio Universidad y Radio Televisión Francesa para proseguir sus estudios en París, y en 1975 para asistir al curso de Composición en Santiago de Compostela, España. En 2006 obtuvo el doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. Junto a su trabajo creador, se ha dedicado a la ejecución de su obra pianística en México, Venezuela, Costa Rica, Francia, Estados Unidos y Canadá.

Dirigió el Taller de Composición del CENIDIM y fundó el Taller Piloto de Composición en la ENM de la UNAM (1985-2000). Director Musical de Camerópera de la Ciudad, 1989-1996; ponente en el Congreso Internacional “La ópera en España e Hispanoamérica”, Madrid, 1999; jurado en diversos concursos y festivales nacionales e internacionales. Invitado especial en el International Children Choir Festival Hong-Kong 1999, y en el Festival Niños del Mundo en Armonía 2001 en Hamburgo y Budapest. Ha publicado ensayos y críticas musicales en periódicos y revistas del país.

Ha recibido las becas de Creadores Artísticos del Conaculta, del Programa de Intercambio de Residencias Artísticas México-Estados Unidos y México-Canadá, del Sistema Nacional de Creadores (1994-2000), y desde el año 2001, es Creador Emérito de este Sistema. En 2001 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes. En consecuencia, ha creado obras de todo género: óperas, ballets, sinfonías, conciertos, sonatas, cantatas, canciones, música incidental. Parte de ellas han sido editadas, grabadas e interpretadas tanto en México como internacionalmente. Ibarra es, hasta ahora, el más prolífico compositor mexicano de ópera.

Óperas:

Leoncio y Lena (1981), libreto de José Ramón Enríquez.
Orestes parte (1984), libreto de José Ramón Enríquez.
El pequeño príncipe (1988), libreto de Luis de Tavira.
Madre Juana (1993), libreto de José Ramón Enríquez.
Despertar al sueño (1994), libreto de David Olguín.
Alicia (1995), libreto de José Ramón Enríquez.
El juego de los insectos (2009), libreto de Verónica Musalem.
Antonieta (2010), libreto de Verónica Musalem.
El vencedor vencido (2024), libreto de Enrique Serna.

Una característica definitoria en la creación operística de Ibarra es la heterogeneidad de sus libretos (cuatro de ellos de un mismo autor, José Ramón Enríquez): del mito griego a la "conquista" española, transcurriendo por la ficción y la hechicería francesa, el gótico vampírico, la fantasía inglesa, el universo de los insectos y del mecenazgo suicida.

El 18 de abril de 2024, Ibarra estrenó su más reciente partitura en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, *El vencedor vencido*, con libreto del escritor Enrique Serna. Una obra en que interactúan una vez más Cuauhtémoc y Hernán Cortés, y que no fue bien recibida por el público ni por la crítica; tanto libreto como música fueron inconsistentes en su capacidad de convencimiento de la audiencia. Sin embargo, otra historia ha sido, por ejemplo, la recepción de *Alicia*, que desde un principio obtuvo la gracia y el aplauso de críticos y espectadores comunes. Con base en *Alicia en el país de las maravillas* y *Al otro lado del*

espejo, de Lewis Carroll y libreto de Enríquez, la obra exhibió desde su estreno, el 9 de julio de 1995, su sentido macabro y divertido del humor; un libreto que ha logrado transponer de espléndida manera los personajes, la imaginación y las maravillas ficcionales del autor inglés a la partitura mexicana.

De otro lado, una primera colaboración entre la libretista Verónica Musalem e Ibarra se dio en *El juego de los insectos*, ópera fábula en tres actos, con base en la obra teatral de los hermanos checos Karel y Josef Čapek del mismo título (1921), en que los animales adquieren dimensión humana por su función descriptiva o crítica de la sociedad y sus diversos estamentos: la juventud, la clase media, los trabajadores y los empresarios abusivos, los poderes económicos, políticos y militares. Un actor que representa a un vagabundo y que ha observado toda la trama, concluye que parece no haber escapatoria, una salida favorable al terrible mundo de los insectos, que es el de los humanos: a tal grado se ha asqueado del comportamiento de lo que ha visto. La obra se estrenó a piano el 9 de julio de 2009 en la Sala Manuel M. Ponce, del Palacio de Bellas Artes, y se repuso ya con orquesta, en la sala principal, el 3 de junio de 2018.

El suicidio de Antonieta Rivas Mercado, su figura trágica y su semblanza o breve biografía vital se expresan en el libreto de Musalem –en segunda colaboración con Ibarra– por las ramificaciones del amor, el arte y la política, a manera de *flashback*, que el compositor materializó en su ópera *Antonieta*, estrenada en el Centro Nacional de las Artes el 27 de octubre de 2010; un logro artístico en general bien recibido. [139] Tan prolífico ha sido Federico Ibarra en el contexto mexicano de la ópera contemporánea, que posiblemente ofrecerá algunos estrenos más en el tiempo por venir.

[139] Rivas Iturralde ha escrito sobre tres óperas de Ibarra: "Alicia de Federico Ibarra"; "Antonieta de Federico Ibarra en el CENART"; "El juego de los insectos de Federico Ibarra: Una fábula sobre el deterioro social". En *Noches de ópera*, citado. Otros autores que han abordado las óperas de Ibarra: Hugo Roca Joglar, María Eugenia Sevilla, José Noé Mercado, Juan Arturo Brennan, Cecilia Montemayor, Ángel Vargas, Alejandro Ochoa Moreno, Enrique Serna…

3.5.2.2. Daniel Catán

Daniel Catán Porteny (1949-2011) nació en la Ciudad de México. Pianista, compositor, director, crítico musical y pedagogo. En 1964 recibió el primer premio de piano en el Festival de Bath. Cursó el bachillerato en artes en la Universidad de Sussex y el bachillerato en música en la Universidad de Southampton. Estudió la maestría en Bellas Artes en la Universidad de Princeton, Nueva Jersey, y allí mismo obtuvo el doctorado en música (1977). Profesor de Música en la Universidad de Princeton, de Composición y Análisis en el Taller del Conservatorio Nacional de Música, y en el Conservatorio de San Diego, California. Fundó La Camerata de la Nueva España, con la que presentó obras del renacimiento y el barroco europeos, y del período virreinal mexicano. Coordinó proyectos para la Ópera de Bellas Artes. Fue director artístico de la radiodifusora XELA, de la Ciudad de México. En 1983 dirigió la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y la Brighton Youth Orchestra. Fue compositor residente de la Welsh National Opera Company, en Gales. Obtuvo el premio de la Fundación Morales Esteves (1979) en reconocimiento a su primera ópera; y el premio "a la mejor música para televisión" para la telenovela *El vuelo del águila* (1994-95). Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores. Su catálogo se forma de diversas piezas para solos instrumentales, conjuntos de cámara y sinfónicos, aunque su repertorio más conocido y destacado es el operístico.

Óperas:

Encuentro en el ocaso (1979), libreto de Carlos Montemayor.
La hija de Rappaccini (1991), libreto de Juan Tovar.
Florencia en el Amazonas (1996), libreto de Marcela Fuentes-Berain.
Salsipuedes o el amor, la guerra y unas anchoas (2004), libreto de Daniel Catán Eliseo Alberto y Francisco Hinojosa.
Il Postino (2010), libreto de Daniel Catán.
Meet John Doe; ópera inconclusa.

Tras dos primeros ensayos bien librados (incluyendo *La hija de Rappaccini*, con base en la obra teatral de Octavio Paz, quien a su vez sigue a Nathaniel Hawthorne y sus fuentes

primigenias en la India), Catán compone y escenifica la obra que se convertiría en su primer éxito internacional: *Florencia en el Amazonas*. Una comisión de Houston Grand Opera, Seattle Opera y Los Angeles Opera, fue estrenada el 25 de octubre de 1996 por la primera de las compañías, y se ha convertido en la ópera mexicana con el mayor número de representaciones en la escena internacional. Vio su estreno en la Metropolitan Opera House de Nueva York el 16 de noviembre de 2023 con gran éxito, quedando registrada como la primera obra de un compositor nacido en México en ser escenificada en ese recinto artístico. Algo quizá comparable al hecho histórico de que en 1869 se representara en Italia por vez primera una ópera mexicana: *Ildegonda*, de Melesio Morales, en el Teatro Pagliano de Florencia. Había sido puesta en el Teatro del Palacio de Bellas Artes el 27 de mayo de 1999 y su estreno europeo fue en el Teatro Heidelberg, de Alemania, el 2 de junio de 2006. Ópera de una atmósfera vaporosa, intrincada y extraña que se desarrolla en Sudamérica, en el trayecto de un barco que transporta secretamente a la diva cantante de ópera Florencia Grimaldi de un muelle de Colombia a Manaos, Brasil; en el ínterin, varias historias suceden en paralelo hasta que el libreto las hace encontrarse entre en los linderos de la realidad y la fantasía. Se trata de una composición de aspiración melódica, inspirada en ciertas características del llamado realismo mágico literario, tal como ha revelado la libretista Marcela Fuentes-Berain. [140]

Una segunda ópera exitosa fue *Salsipuedes o el amor, la guerra y unas anchoas*, con libreto de Eliseo Alberto, Francisco Hinojosa y el propio Catán, estrenada con la Gran Opera de Houston el 29 de octubre de 2004. El compositor vuelve al exotismo geográfico y libretístico: El Caribe. Posee una música ausente de violines y violas, pletórica de ritmos caribeños, afroantillanos, bongós, congas, maracas, claves. “Más que cantar… es una ópera que baila”, ha escrito con gran entusiasmo Rivas Iturralde. [141] En cierto grado, una historia

[140] “Marcela Fuentes-Berain. Una vida contando historias”, entrevista a Concha León Portilla; 4 de diciembre de 2023, Youtube.

[141] “Salsipuedes: La música afroantillana den la ópera”, en *Noches de ópera*, citado, pp. 291-293. Rivas se ocupa asimismo de “Florencia en el Amazonas, el acontecimiento operístico del año”, misma fuente, pp. 219-220 y del “Melancólico estreno de Il postino”, ibídem, pp. 228-229. Otros autores que han escrito sobre la vida y obra de Catán: José Octavio Sosa, Ingrid Haas, José Noé Mercado, Emilio Rivaud Delgado, José Cueli, Guillermo Sheridan, Enrique Krauze…

satírica, bufonesca sobre la corrupción de los prototípicos gobiernos isleños bananeros, como en *Maten al león*, la novela de Jorge Ibargüengoitia, salpicada de Salsipuedes, de vidas y caracteres que acompañan la trama política sustancial. Conceptual y musicalmente, Alicia Urreta tuvo en 1974 la ambición de componer una ópera-salsa, *El espejo encantado*, que no alcanzó a ser estrenada pero que Catán ha retomado como fuente inspiradora.

En una tercera obra, *Il postino* (comisionada por el tenor Plácido Domingo como director de la Ópera de Los Ángeles, bajo el deseo o precepto de que re-florezcan las "óperas melódicas"), Catán ha aprendido o ha encontrado ya un nicho de éxito: el exotismo. El libreto está compuesto a partir de la novela *Ardiente paciencia*, de Antonio Skarmeta (1985), y la película *Il Postino* (1994), de Michael Radford. Recrea nada menos que a Pablo Neruda en una isla italiana, donde interactúa con un joven cartero en quien estimula el nacimiento de la sensibilidad poética. "La presencia del río, el mar y sus embarcaciones son constantes en las óperas de Catán: ahí está el río-mar en *Florencia en el Amazonas*;… en *Salsipuedes*; en *Il Postino*, la isla meridional italiana de Cala di Sotto, refugio del exiliado Pablo Neruda, un poeta también enamorado del mar y de las islas"; ha escrito el multicitado Rivas Iturralde. Fue estrenada en la Ópera de Los Ángeles el 23 de septiembre de 2010.

Finalmente, con su muerte prematura, Daniel Catán dejó inconclusa, aunque avanzada en un 80%, su primera ópera concebida en idioma inglés, *Meet John Doe*, a partir de la película del mismo título de Frank Capra (1941). La obra fue completada por la Ópera de Cincinnati y estrenada parcialmente en la Universidad de Cincinnati el 31 de enero de 2015. [142] No cabe duda, la obra en general de Catán, además de exitosa, es sólida y está aún en proceso de ser explorada y dada a conocer con mayor amplitud entre la audiencia amante de la ópera.

[142] "Daniel Catán, por Andrea Puente". Ingrid Haas. Rev. *Pro Ópera*; septiembre de 2019. Andrea Puente fue esposa del compositor.

4. Presencia de Juan Rulfo

Una vez iniciado el proceso de indagación en torno al fenómeno de la relación entre la ópera mexicana contemporánea y la literatura mexicana asimismo contemporánea, pronto surgió la obra, que ha sido ampliamente estudiada desde múltiples perspectivas, pero también la figura, como personaje, de Juan Rulfo. Y aunque el objetivo de la presente investigación sea observar, analizar y explicar dicho fenómeno en términos generales, este se particulariza en el escritor mexicano.

En las cuatro obras aquí estudiadas, se explicita la problematización social en la ópera contemporánea a través de diversas manifestaciones concretas, también se articulan elementos de carácter estético y biográfico. El pensamiento mágico de las comunidades mexicanas y el machismo arraigado, en *Anacleto Morones*; la emigración forzada, la miseria, la violencia y la muerte en *Paso del Norte*. Del mismo modo, la estética rulfiana en la música de *Murmullos del páramo*, y al propio escritor convertido en personaje, en *Viaje*.

No deja de sorprender, por otro lado, que Rulfo haya adquirido semejante relevancia en el género operístico y no sólo en México, pues ha habido interés y proyectos de creación en países como Inglaterra, Alemania y Estados Unidos. Destaca en particular el plan del compositor irlandés Stephen McNeff sobre *Pedro Páramo*. A partir de una idea surgida en 2006, hay cuando menos tres registros de fechas sobre el inicio creativo de la ópera de McNeff en 2008 y su posible estreno tanto en Londres como en México hacia 2014-2015; no obstante, hasta ahora se desconoce el derrotero final del proyecto. [143]

[143] "Rulfo inspira ópera británica"; *El informador*, 24 de marzo de 2008. "Preparan en Londres una ópera basada en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo"; *Letralia, Tierra de Letras*, 16 de enero de 2012. "Músicos británicos convertirán en ópera *Pedro Páramo* de Juan Rulfo"; *VanguardiaMx*, 29 de septiembre de 2015.
En realidad, fue la pianista Ana Cervantes quien detonó esa posibilidad desde 2006, al solicitar a un grupo de compositores piezas inspiradas en Rulfo; aquí la lista de los autores: Georgina Derbez, Charles B. Griffin, Jack Fortner, Tomás Marco, Horacio Uribe, Eugenio Toussaint, Vicente Barrientos, Anne Lebaron, Federico Ibarra, Carlos Cruz de Castro, Mario Lavista, Arturo Márquez, Marcela Rodríguez, Ramón Montes de Oca, Juan Fernando Durán, Hilda Paredes, Joaquín Gutiérrez Heras, Paul Barker, Laurie Altman, Alex Shapiro, Zulema de la Cruz, Silvia Berg y Stephen McNeff (su pieza se titula "Pavane –In the Old Way– for Doña Susanita"). Las piezas dieron origen a dos discos: *Rumor de Páramo* y *Sólo Rumores*; 2006 y 2007, respectivamente.
Adicional a estos trabajos, hay que agregar la música para ballet que Blas Galindo escribiera en 1951: *La manda*, con base en el cuento "Talpa". Y recientemente, *Canto de Macario*, de Antonio Juan Marcos, estrenada en junio de 2024, una comisión de la Orquesta Sinfónica de Minería; autor que ya había escrito,

Y también resulta interesante que ya desde los ochentas del siglo XX el crítico Ángel Rama, en la parte III, "La novela-ópera de los pobres", de su clásico ensayo *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), propusiera leer la obra de José María Arguedas, *Los ríos profundos*, no como novela sino, por su musicalidad intrínseca, como una "partitura operática" ya sea evocación de una ópera pekinesa tradicional o de la forma renacentista de la ópera florentina, "como una transcripción moderna de la tragedia griega clásica" (punto en el que Rama cae en imprecisiones sobre el género; pero ese es otro tema). Y no sólo propone sino que desarticula puntualmente las partes de la narración de Arguedas de acuerdo a su concepto operístico para construir un posible libreto. Y sugiere que, dentro de lo que llama cauce regionalista-nacionalista de la novela latinoamericana de carácter realista racionalista, *Los ríos profundos* debiera de estar al mismo nivel de reconocimiento de obras como *Rayuela, Ficciones, Cien años de soledad, Gran sertâo: veredas* y *Pedro Páramo.* [144] Por tanto, estas obras, o fragmentos de ellas, también serían susceptibles de una lectura puesta en libreto operístico para después ser llevadas, ¿por qué no?, a la partitura y a la escena. Como en este capítulo se verá, Juan Rulfo ha tenido esa buena fortuna. [145]

En este sentido y en el contexto de la teoría literaria latinoamericana, sería más propio colocar a *Pedro Páramo* y su autor antes que en el precepto teórico de la transculturación narrativa establecido por Federico Ortiz y Ángel Rama –en la variante regionalista/nacionalista de la novela latinoamericana de carácter realista racionalista–, o en el planteamiento de la oralidad latinoamericana que "sufre" un encuentro negativo (o desencuentro) con la escritura "transculturada", como propone Carlos Pacheco,

sobre la misma narración, dos piezas anteriores: "*Tum Tambor* (2017), un monograma para contratenor y ensamble, libremente inspirado en el cuento. La obra utiliza palabras sueltas y significativas del texto original. Además, *Tum Tum* (2012), para bombo y electrónica, igualmente inspirada en este cuento", me dice el compositor vía comunicación virtual.

[144] Bien podrían incorporarse a la posibilidad operística *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier.

[145] Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones El Andariego, 2008, pp. 260-305.
El análisis específico de *Pedro Páramo* y aun de *El llano en llamas*, lo hará Carlos Pacheco más adelante, desde la perspectiva de la oralidad, en "El universo oral de Juan Rulfo", de su ensayo *La comarca oral*. Ediciones la Casa de Bello; 1992. Adicionalmente, si algo debiera causar extrañeza es la ausencia de "Diles que no me maten", cuento poseedor de una estructura dramática extraordinaria para el teatro y la ópera.

convendría, subrayo, ubicarlos en la perspectiva de la heterogeneidad, la complejidad y las diferencias nacionales, regionales y locales del vasto continente latinoamericano que ha sustentado Antonio Cornejo Polar**.** Ya en 1969, en su ensayo *Los nuestros*, que se ocupa de estudiar desde la crítica literaria a una serie de escritores latinoamericanos, Luis Harss ubica a Rulfo y su novela como una excepción. Vincula la biografía, la geografía nativa del autor y su contexto socio-histórico para explicar lo que llama "la pena secular", y que prefiere caracterizar como "la pena sin nombre" de quien, marcado por la sombra de su bagaje, "escribe muy poco… probablemente a causa de alguna traba que lleva adentro" y que lo particulariza y convierte en excepcional. [146]

Mayor singularidad se aprecia en el concepto del escritor Jorge Edwards sobre el escritor mexicano:

> Rulfo es, primero, un escritor artista –cosa no frecuente en Hispanoamérica y no frecuente en ninguna parte–, artista en el sentido de que es un escritor de un lenguaje enormemente controlado y al mismo tiempo un lenguaje con elementos de ritmo, de musicalidad, de dinamismo interno que lo hace un lenguaje poético en la novela. [147]

En suma, desde la perspectiva de Cornejo Polar, antes que tratar de capturar el todo fenoménico de la literatura latinoamericana en una sola mirada, habría que pasar por la aceptación de la diversidad y las contradicciones para hallar, sin condicionamientos ideológicos y sin conflicto ni arbitrariedad teórica, las semejanzas y diferencias que existen. ¿O podrían hibridarse acaso las categorías: heterogeneidad al interior de la transculturalidad, o una transculturalidad con heterogeneidad? [148]

---

[146] Luis Harss. "Juan Rulfo, o la pena sin nombre". *Los nuestros*. Editorial Sudamericana, 1969, pp. 301-337.

[147] "Juan Rulfo: narrador del tiempo y de la muerte". Conferencia de Jorge Edwards ofrecida en la Biblioteca Nacional de España; 16 de mayo de 2017.

[148] Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco* (1940); Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina* y *La ciudad letrada* (1982 y 1996, respectivamente); Carlos Pacheco. *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea (1992)*; Antonio Cornejo Polar. *Escribir en el aire, ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas* (1994). Fernando Martínez Ramírez ha hecho una rigurosa revisión crítica de la problemática en "La teoría literaria latinoamericana"; *Tema y Variaciones de Literatura* No. 43, Semestre 2, 2014.

4.1. *Anacleto Morones*, de Víctor Rasgado; 1994

Anacleto Morones, es una ópera de Víctor Rasgado basada en el cuento homónimo de Juan Rulfo incorporado en la colección *El llano en llamas*. Estructurada en dos actos y catorce escenas (la primera versión), fue estrenada el 9 de septiembre de 1994 en el Teatro Caio Melisso, en Spoleto, Italia, con los solistas del teatro y el coro y la orquesta de la Guildhall School of Music, bajo la batuta de Mark Fitz-Gerald. Fue escrita con el apoyo de la beca 1990 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Una segunda versión de la obra fue presentada, a manera de concierto, dentro del XXXIX Foro Internacional de Música Nueva, el 8 de octubre de 2017, en el Teatro Orientación del INBAL; esta misma se escenificó poco después, el 12 de octubre, en la edición de ese año del Festival Internacional Cervantino en el Teatro Principal de Guanajuato. Es decir, transcurrieron 23 años desde el estreno hasta su presentación en México.

Sobre la segunda versión, el autor estableció los pequeños cambios realizados respecto de la primera (que ya se comentarán en extenso más adelante): "se redujo de diez a seis cantantes femeninas por cuestiones presupuestales, y hubo cambios en la instrumentación. 'En Italia no tuvo dos secciones que ahora sí, porque el formato no lo permitía. En este sentido hay una nueva versión'". [149]

4.1.1. El autor

Víctor Rasgado Flores (1959-2023), compositor y libretista de la obra, nació en la Ciudad de México. Descendiente de una familia de raigambre musical, inició estudios de piano con Rosa Cobo al tiempo de cursar composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Concluyó su formación básica en el Centro de Investigación y Estudios Musicales Tlamatinime (CIEM), con María Antonieta Lozano, y recibió la licenciatura en historia por la Universidad Autónoma Metropolitana. En la Royal Academy of Music de Londres se graduó como compositor especializado en música electroacústica. A partir de 1987 asistió a cursos

[149] "'Anacleto Morones' llegó al Cervantino". Ana Piñón, *El Universal*; 12 de octubre de 2017.

de verano y cátedras superiores impartidas por Franco Donatoni en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán, la Accademia Chigiana de Siena, el Conservatorio de Santa Cecilia de Roma y la Academia de Alto Perfeccionamiento Perosi de Biella. Como compositor postserialista, Donatoni influyó de manera definitiva en el acercamiento de Rasgado a la música contemporánea. A partir de 1994 fue organizador, coordinador académico y asistente de Donatoni en las cinco ediciones de sus cursos ofrecidos en México. El acercamiento al género operístico se debió a sus estudios con el maestro y compositor de óperas neoclásicas, Lorenzo Ferrero.

Fue colaborador en diversas publicaciones musicales, en Italia y México, y cofundador del Ensamble Sones Contemporáneos. Por su partitura *Revuelos* (1992) para contrabajo, piano, trompeta y dos percusiones, recibió el premio Olympia de la Radio Nacional de Grecia (1993). Por *Revontulet*, para percusiones, piano y ensamble de cuerdas, ganó el primer lugar en el IV Concurso Internacional de Composición Alfredo Casella (1993), otorgado por primera vez a un latinoamericano por la Accademia Chigiana. Por *Anacleto Morones* obtuvo el premio de la Ópera de Cámara de Madrid. Compuso la música para el cortometraje *Dies solis* (1993), exhibido en la Bienale di Venezia.

Gran parte de su trabajo fue realizado gracias a diversas becas otorgadas en Italia, Holanda, Estados Unidos y México, donde fue becario del programa Jóvenes Creadores del FONCA y Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (1993-2000). Impartió clases en el Centro de Investigaciones y Estudios Musicales. Algunas de sus obras están publicadas en EMM y BMG-Ricordi. Además de *Anacleto Morones*, estrenó las óperas *El conejo y el coyote*, ópera infantil sobre 16 imágenes de Francisco Toledo; *Santa*, con base en la novela de Federico Gamboa; *La muerte pies ligeros*, ópera infantil; *Paso del Norte*, también incluida en este estudio.

4.1.2. Obra literaria de origen

El cuento "Anacleto Morones" fue publicado en la colección *El llano en llamas* en 1953. [150] Un grupo de diez mujeres, "todas caídas por los cincuenta", llega a casa de Lucas Lucatero –quien narra los acontecimientos en primera persona– con "un encargo", una "misión". Él se las arregla para "darles largas", postergarlas mientras ve cómo echarlas. Sabe que lo buscan desde la desaparición de Morones, el milagroso "Santo Niño Anacleto".

Las mujeres quieren que, como ayudante y yerno de Morones, dé testimonio en favor de la canonización de este ante el cura del pueblo. Lucatero se niega acusando al mismo tiempo a Anacleto de ser "el vivo demonio". Desenmascara sus fechorías de santero, la farsa de su santidad milagrosa, la paternidad incestuosa de Morones con su propia hija, esposa de Lucatero; todas las mujeres que poseyó dejando "sin vírgenes esta parte del mundo" al abusar de las doncellas confiadas al cuidado de su sueño.

Hastiadas del comportamiento hostil y burlón de Lucatero, las mujeres se retiran una a una quedando al final Pancha: "Haré la última lucha yo sola" para convencer al testigo de la santidad del Niño Anacleto. Pancha le ayuda en los quehaceres, entre ellos, juntar en un rincón piedras desparramadas:

> Ni se las malició que allí estaba enterrado Anacleto Morones. Ni que se había muerto el mismo día que se fugó de la cárcel y vino aquí a reclamarme que le devolviera sus propiedades… '¡Que descanses en paz, Anacleto Morones!', dije cuando lo enterré, y a cada vuelta que yo daba al río acarreando piedras para echárselas encima: 'No te saldrás de aquí aunque uses de todas tus tretas':
>
> —Échale más piedras, Pancha. Amontónalas en este rincón, no me gusta ver pedregoso mi corral.
>
> Después ella me dijo, ya de madrugada:
>
> —Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una?
>
> —¿Quién?
>
> —El Niño Anacleto. Él sí que sabía hacer el amor.

[150] Juan Rulfo. "Anacleto Morones", en *El llano en llamas*. Planeta, 1986.

4.1.3. Libreto

El libreto fue concebido por el compositor, Víctor Rasgado. Los dos actos y las catorce escenas de la partitura original de 1994 recorren el cuento completo de Rulfo, aunque no de manera literal. Hay un trabajo de selección y síntesis de parte del libretista para condensar la obra literaria que no por tratarse de un cuento, carece de extensión y profundidad. Esto, sobre todo, al aproximarse al pensamiento mágico y al fanatismo religioso, que ofrecen elementos de irrealidad, y a la violencia y el machismo que han significado una problemática latente en México; pero hay en la obra otro componente: el humor cáustico que arrojan las situaciones planteadas por Rulfo y logradas por Rasgado.

En sus óperas subsecuentes, Rasgado recurriría a la colaboración de libretistas, pero en *Anacleto Morones*, y dado su bagaje como historiador, lector literario y admirador de la obra de Rulfo, quiso afrontar la tarea por sí mismo. Antes que por la música, llegó al género operístico por aproximación a los textos, se trató de una búsqueda de identidad tras vivir años en el extranjero:

> Había muchas cosas… que no entendía, porque uno cuando está inmerso en un mismo lugar, con cierto tipo de relaciones sociales, no se da cuenta de que eres de cierta manera y no de otra… lo que me llevó a la ópera primero fue una búsqueda de identidad a través de Rulfo, particularmente… en un cuento como el de 'Anacleto Morones', donde ubiqué ciertas raíces, ciertos rasgos, que cuando estás en tu entorno no percibes, no te das ni cuenta. Estando en Europa surgió ese interés por hacer algo musical con ello. [151]

La formación musical y la lectura producen entonces el deseo de escribir una ópera, para lo cual necesitaba del libreto: "la ópera es interesante porque el mismo hecho dramático que presenta un libreto te va dando ideas sobre el contraste, sobre diferentes sentimientos, y es ahí donde la técnica musical y compositiva puede entremezclarse con ese libreto para darle fuerza a su idea, a los colores, a los personajes, a sus emociones". Para Rasgado, un buen libreto tiene que ser poético de manera importante, "la forma en que plantea las situaciones, debe ser sutil, elegante y a la vez profunda, desgarrante":

> Un libreto debe tener también varias posibilidades de lectura. No es sólo la historia que se narra, sino abrirle muchos sentidos para el público. Eso te permite también, a la hora de

[151] "Víctor Rasgado: Música y cuadrados mágicos", entrevista de José Noé Mercado. *Rev. Pro-Ópera*; diciembre de 2019.

> abordarlo musicalmente, trabajar el significado del libreto. Debe ser conciso y tener una línea dramática. Aunque sepas en qué va a terminar, es importante que sea de interés cómo se va construyendo ese desenlace. Es muy difícil encontrar un buen libreto… Ese siempre es un obstáculo, pero cuando ya tienes el libreto, las cosas se simplifican, porque junto al material musical te va dando muchas ideas que seguir.

En este sentido, *Anacleto Morones* fue un primer ejercicio operístico –punto de partida para los trabajos escénicos subsecuentes– en que confronta dramática y musicalmente a Lucatero con el grupo de mujeres adoradoras del "santo" Anacleto: "Todos sabían que no era un santo, pero los argumentos son sumamente contrastantes. Entonces ese juego entre estos dos grupos de personajes o estas dos ideas, permitía jugar con la instrumentación entre metales y percusiones contra cuerdas y alientos, entre líneas melódicas muy amplias y golpes abruptos, buscando precisamente eso: que a través de un mismo material musical fuera yo jugando con los contrastes". [152]

Desde la vigorosa entrada de la orquesta con predominancia de las percusiones, que da paso a la letanía coral de las mujeres que Lucas observa aproximarse a su casa, vemos los dos planos escénicos –y en cierta manera el plan libretístico– dispuestos en el sentido de la interacción entre los personajes: Lucatero, encaramado en el montón de piedras donde ha enterrado a Morones, frente a, o contra las visitantes que tienen la función de suplicantes.

Dentro de la trama de la ópera, destacan los solos de clarinete en la obertura, la escena III y el intermezzo, los coros chirriantes de las mujeres suplicantes y el humor crudo, ácido de Lucas Lucatero en las escenas IV, V, X, XII y XIV. En general, el tono satírico, perverso y de malignidad anidado en el cuento, se halla también trasladado al libreto y a la ópera. [153] El libreto se desarrolla en las siguientes escenas/situaciones que toman el título de frases o expresiones literales del propio cuento: [154]

I. Obertura orquestal.

[152] Citas tomadas de la misma entrevista referida en la nota anterior.
[153] Franco Donatoni, el compositor italiano profesor de Rasgado, sugirió pensar a Anacleto Morones como una variante del mito de Don Juan; lo mismo convendría entonces para Lucas Lucatero: Morones y Lucatero, suegro y yerno, dos Don Juanes a la mexicana.
[154] Escenas recogidas del estreno de la ópera en Italia en 1994.

II. Procesión. Las mujeres de Amula en busca de Lucatero rezan a coro: "Santo Niño Anacleto intercede por nosotras, almas pecadoras".

III. Reguero. Para no levantar sospechas, Lucatero riega por todas partes el montón piedras arrinconadas que ocultan el cadáver de Morones.

IV. "¡Eso sí que no!". Las mujeres rechazan la oferta de Lucatero de pasar la noche en su techo, que en su intencionalidad significa también lecho.

V. "Nieves… Nieves…". Lucas se burla de una de ellas, en otro tiempo su novia, cuando le pregunta por su marido. Nieves ha quedado solterona, incluso abortó un hijo de Lucatero, a quien recrimina y afirma haber olvidado. "Pero yo no, replica Lucas, ¿cómo dices que te llamabas?". [155]

VI. Cacareo. Las mujeres cacarean a coro, a semejanza de gallinas, sobre los hombres "maldosos" de Amula que infamaron a Morones y lo llevaron a la cárcel, de donde desapareció sin dejar rastro.

VII. Santero. Lucas cuenta el milagrito original de Anacleto:

> Un día encontramos a unos peregrinos. Anacleto estaba arrodillado encima de un hormiguero, enseñándome cómo mordiéndose la lengua no pican las hormigas. Entonces pasaron los peregrinos. Lo vieron. Se pararon a ver la curiosidad aquella. Preguntaron: '¿Cómo puedes estar encima del hormiguero sin que te piquen las hormigas?'. Entonces él puso los brazos en cruz y comenzó a decir que acababa de llegar de Roma, de donde traía un mensaje y era portador de una astilla de la Santa Cruz donde Cristo fue crucificado. Ellos lo levantaron de allí en sus brazos. Lo llevaron en andas hasta Amula. Y allí fue el acabose; la gente se postraba frente a él y le pedía milagros. Ese fue el comienzo. Y yo nomás me vivía con la boca abierta, mirándolo engatusar al montón de peregrinos que iban a verlo.

[155] En la segunda versión de la ópera, de 2017, Rasgado incorpora en este punto, entre las escenas V y VI, un fragmento inédito que se convierte en la nueva escena número VI para un total de XV. Se refiere al aborto de Nieves. Una suerte de aria de alrededor de 8 minutos de duración, más música que palabras, donde la soprano canta: "Lo tuve que tirar. Y no me hagas decir eso aquí delante de la gente. Pero para que te lo sepas lo tuve que tirar. Era una cosa así como un pedazo de cecina. ¿Y para qué lo iba a querer yo, si su padre no era más que un vaquetón?". Fragmento musical que luce innecesario, pues ese breve texto pudo haberse incorporado a las escenas preexistentes. Como la producción es de 2017, acaso el compositor haya sido sensible a las tendencias de la corrección política del momento. Pero ni dramática ni musicalmente esta versión de la ópera ha ganado algo favorable en relación a la de 1994. Ni siquiera en términos del lucimiento de la voz, pues ha escrito un fragmento complicado para la soprano –en cuanto al ritmo y el registro vocal extremo– pero sin una línea melódica destacable.

Naturalmente, las devotas de San Anacleto descreen: “Eres puro hablador y de sobra hasta blasfemo”. Se postran de rodillas y oran de nueva cuenta. En la puesta en escena original yacen espalda al piso cantando y abriendo las piernas al “cielo”, como en ofrenda al Santo Niño; una entrega espiritual entre las tantas que fueron carnales cuando el Niño estuvo en vida haciendo el bien a esas ánimas frescas.

VIII.- Intermezzo. Lucatero va a la cocina a comerse unos tacos de frijoles mientras las mujeres, siguiendo a Nieves, indignadas empiezan a retirarse gradualmente.

IX. “Eres el único”. En esta escena, en vez de construir un cuarteto de voces con las cuatro mujeres restantes, incongruente con la trama el autor recurre a todo el cuerpo coral para una nueva súplica al testimonio de Lucatero.

X. Monsergas. En una de las escenas más prolongadas de la ópera, Lucatero llama “monsergas” al asunto del incesto entre Morones y su hija: “adentro de la hija de Anacleto Morones estaba el nieto de Anacleto Morones” (el libreto dice “hijo”, que también lo es, pero la propuesta del cuento es más incisiva y sugerente). Al término, únicamente ha quedado Pancha, sus correligionarias en el amor al Niño Santo se han ido; ella dará su última lucha en la cama de Lucas.

XI. Clamoreo. Esta escena representa la batalla entre Lucas y Anacleto, quien finalmente muere a manos del primero. En esta evocación de Lucatero (en el mismo orden en el cuento también), aparece por única vez Morones encarnado por la voz de un barítono. Musical y dramáticamente, esta es la escena más atractiva y llega a ser vibrante a causa de las percusiones muy presentes, un muy elaborado solo de clarinete y el uso de la cinta magnética. [156]

XII. Pancha te llamas. Lucas convence a Pancha de pasar la noche con él, “Pero antes córtate esos pelos que tienes en los bigotes. Te voy a traer las tijeras”. “Cómo te burlas de mí, Lucas Lucatero”.

[156] En la versión de 2017, Morones aparece en otra escena, la III, pero sólo como un anticipo dramático de la escena XI de 1994, cuando aparecía una sola vez.

XIII. Descansa en paz. Pancha ayuda al hombre a colectar las piedras regadas por el corral para amontonarlas de nuevo al rincón, que no es otra cosa sino el sepulcro de Anacleto edificado por Lucas.

XIV. Final. Pancha y Lucas pasan la noche. En la madrugada, ella despierta: "Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una? El Niño Anacleto. Él sí que sabía hacer el amor".

Como se observa, el libreto operístico de Rasgado cubre de principio a fin el cuento de Rulfo, la progresión escénica sintetiza lo esencial del mismo: el fanatismo religioso de las mujeres suplicantes, el fetichismo de las imágenes en la idea de la santificación (el concepto de lo sincrético, de tan integrado, ya queda rebasado), el pensamiento mágico de las curas milagrosas, la hipocresía de los mecanismos entre la iglesia y sus feligreses, la crudeza sexual, la burla, el machismo, la violencia y el crimen. Hay, en suma, un tono satírico contra la religiosidad fetichista y machista vigente en el campo mexicano; y no pocas veces en las ciudades también. A diferencia de *Aura*, de Lavista, que procura una sonoridad atmosférica espectral, *Anacleto Morones* se ha concebido como una narración, una descripción de los hechos casi de manera literal, tal y cual aparecen en el cuento; no existe una versificación que facilite el ritmo y el acompañamiento, que se torna prácticamente incidental. Rasgado ha dicho en entrevista que "el texto de Rulfo está intacto, no es el mismo cuento en el sentido de que no está en el mismo orden, modifiqué el orden de las escenas para hacerlo más dramático". [157] En realidad, los cambios son mínimos, y más que de escenas alteradas se refieren a la natural distribución e intercalación de los textos cuando hay ensambles o diálogos. La única interposición un tanto distinta se da en la versión segunda, no así en la del estreno.

[157] "*Anacleto Morones*, una ópera sobre el universo rulfiano". Antonio Díaz; *La Crónica de Hoy*, 13 de octubre de 2017. Rasgado afirma que antes de usar el libreto, Clara Aparicio, viuda de Rulfo, lo aprobó y firmó los derechos.

4.1.4. Personajes e instrumentación

Los personajes son interpretados por las siguientes voces: Lucas Lucatero, tenor; Pancha Fregoso, mezzosoprano; Nieves García, soprano; Anacleto Morones, barítono; la huérfana, soprano; Melquíades, mezzosoprano; la ópera está provista de un coro femenino.

La instrumentación está compuesta por: Flauta, *piccolo*, oboe, clarinete, fato, corno, trompeta, trombón, tuba, 2 percusiones, tam-tam, platillos, 2 platillos suspendidos, güiro, 2 *gongs*, 4 retotoms, *metal chimes*, *glass chimes*, vibráfono, 4 cencerros, *grancassa*, campanas tubulares, látigo (fusta), 2 bongós, 2 congas, marimba, 4 *wood blocks*, timbales, cuerdas (1/1/1/1/1). Cinta magnética. Bocinas de sonido de acuerdo con el teatro. Un amplificador, un reproductor DAT o CD, un *mixer* de ocho canales y dos micrófonos.

Gabriel Pareyón propone una interpretación que caracteriza a los personajes con un trazado o dibujo musical determinado que coincide con la dicotomía "libretística" planteada en el punto 4.1.3.:

> Por un lado, el grupo de mujeres que es representado por un elemento de continuidad y estaticidad, por timbres claros de los alientos y las cuerdas, y por gestos poco impulsivos. De otro lado, el personaje protagonista, Lucas Lucatero, representado por un movimiento constante y gestos evidentes interpretados por los metales y las percusiones. Ambos elementos se combinan a lo largo de la ópera hasta perder sus características iniciales para tomar las del elemento opuesto. Es decir, Lucas Lucatero al final de la ópera es caracterizado por los gestos e instrumentos iniciales del coro de mujeres, quienes van adquiriendo gradualmente las características iniciales de Lucatero. En este sentido se observa un *crescendo-diminuendo* recíproco del inicio al final de la composición. [158]

En realidad, la partitura tiene el carácter de una música básicamente incidental, de acompañamiento rítmico-sonoro a las voces que no disponen de melodías propicias al canto. Pareciera de pronto un recitado continuo, aleatorio en sus intervalos de tono y rítmica. Destaca el uso, en la primera versión, de la cinta magnética (eliminada de la segunda) y las percusiones, también los dos solos de clarinete y el incisivo coral de inicio. La ópera dura aproximadamente 120 minutos en la primera versión, 130 en la segunda. La partitura fue publicada por la importante firma BMG-Ricordi.

[158] Gabriel Pareyón. Ob. cit., p. 63.

4.1.5. Puesta en escena

La primera ópera de Víctor Rasgado ha sido representada sólo en dos ocasiones (en contraste con su obra escénica más exitosa, *El conejo y el coyote*, puesta en distintos escenarios del país). En 1994, el estreno en Italia. En 2017, la reposición con pequeños cambios en el Festival Cervantino. Excepto por el video íntegro, no hay información de fácil acceso sobre la producción de Italia. El director de escena fue Luca Ronconi y el concertador, Mark Fitz-Gerald; se contó con la presencia del compositor.

La representación de Guanajuato en 2017 fue una versión de concierto pero semi escenificada. José Luis Castillo dirigió al ensamble de Cepromusic y Luis Martín Solís los movimientos escénicos. De esta única función hay más informes, por la cercanía del tiempo, pero básicamente se trata de reportes sucintos sobre ella, no sobre la reacción del público ni notas ni reseñas ni análisis posteriores. Sobre su escenificación, el autor fue escueto: "En Italia fue de una manera casi griega, ahora es en una concepción completamente mexicana y con un enfoque crítico muy fuerte". [159] En esta ocasión, "temas como la enfermedad, la muerte, la violencia, el sexo y el dinero se mezclan", se acentúan respecto a la anterior. [160] "Mi idea era jugar entre el espectáculo y la realidad". [161]

4.1.6. Recepción crítica

De Juan Rulfo, de *El llano en llamas*, de "Anacleto Morones", se ha escrito abundantemente desde diversas perspectivas. El cuento se ha llevado al teatro en varias versiones, también al cine. Tan temprano como en 1961, el entonces joven dramaturgo Miguel Sabido escenificó una adaptación teatral del cuento que solicitó al propio Rulfo. Este aceptó hacerla, "'nada más tráeme un ejemplar de la edición barata que acaba de salir'. Se la llevé

[159] "*Anacleto Morones* llegó al Cervantino". Ana Piñón, *El Universal*; 12 de octubre de 2017. Rasgado más bien se lamenta, se queja, con justa razón, de que se realice una sola representación; injusto por todo el trabajo que significa el montaje.
[160] "Ópera contemporánea *Anacleto Morones* llega a Festival Cervantino. *Notimex Especial*; 12 de octubre de 2017.
[161] "Se estrena, al fin, *Anacleto Morones*". Erika Pérez Bucio. *Reforma*; 20 de julio de 2017.

a su departamento de la calle de Nazas junto al IFAL". Cuando regresó por ella, Rulfo le devolvió el ejemplar sin ningún texto adicional. Sabido pensó que había rechazado la propuesta, pero no, el libro había sido ya intervenido: "Tú dijiste que querías poner mi cuento de 'Anacleto Morones', ¿no? Pues ponlo. Ahí está". Asombrado, el dramaturgo observó: "lo que había hecho era tachar con un lápiz muy suavecito las palabras con las que indicaba que era otro personaje el que hablaba: 'Dijeron', 'Y se fueron acercando más', 'Me preguntó una de ellas', 'Les volví a preguntar'… Y luego unos paréntesis en algunos parlamentos". Apesadumbrado, Sabido regresó a casa y no le quedó más que realizar él mismo las acotaciones escénicas.

La representación fue un éxito rotundo. Sabido descubrió que Rulfo había visto la función, lo invitó a recibir los aplausos y se negó: "Juan: oye cómo le gritan a tu adaptación. Da las gracias…. Me dijo en un hilito de voz: 'Pues ¿no que eso no era una adaptación?'. Y tenía razón: era el glorioso, inigualable texto de Juan Rulfo que no necesitaba que nadie lo adaptara, lo único que necesitaba para sonar como la obra maestra que es, era que lo dijeran con respeto". [162]

Ese respeto del que da cuenta Sabido es el mismo que guio la realización operística de Rasgado. Al cotejar el libreto con el cuento, pareciera que el propio Rulfo ha hecho esas breves tachaduras y paréntesis indicando cómo debe progresar la trama.

Como en el caso de *Aura*, resulta sorprendente encontrar estudios que, de entrada, no han hecho una buena síntesis, ni siquiera un resumen claro del cuento. Igualmente, se ha recurrido a marcos teóricos para tratar de explicar la obra, por ejemplo, la "discursividad" de la religiosidad popular, la ambivalencia "saussureana" del signo, el significado y el significante, etcétera. Además de la primigenia incursión de Sabido, he encontrado otras adaptaciones teatrales recientes como las de Wenceslao Suescun Herrera y Roberto Gutiérrez. [163] La película *El rincón de las vírgenes*, dirigida por Alberto Isaac en 1972, es una

[162] Miguel Sabido. "¿Me adaptas 'Anacleto Morones'?". *El Universal*. *Confabulario*; 9 de noviembre de 2013.
[163] Roberto Gutiérrez. *Anacleto Morones. Libreto Teatral*; 2009. Wenceslao Suescun Herrera. *Proceso de montaje de la obra Anacleto Morones basada en el cuento de Juan Rulfo*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes ASAB Artes Escénicas, Colombia; 2021. Dos estudios interesantes son, "Los ejes discursivos y la religiosidad popular en el cuento 'Anacleto Morones': fanatismo y veneración a un santón",

adaptación de los cuentos “Anacleto Morones” y “El día del derrumbe”, cuyo guion, al mezclar las dos historias, desnaturaliza en cierta medida la narración contada en el cuento.

Lo anterior, respecto a la obra de origen. De la ópera se encuentra muy poco más allá de las notas informativas de los diarios, su registro formal y alguna información en diccionarios de música y ópera. La ausencia de reacciones de cronistas, críticos y analistas se debe no a otra cosa sino a las únicas dos representaciones de 2017 en México. Se trata de una obra que no ha sido expuesta con suficiencia al público. De ahí la justificada amargura del compositor:

> Rasgado lamentó que el estreno tenga sólo una función pese a los esfuerzos para llevarla a escena y a los largos años que la ópera tuvo que esperar ser montada en México. ‘Ayer le manifesté mi pesar, mi dolor y mi pena a un funcionario de la secretaría de Cultura porque sólo tendrá una función, a pesar de tanto trabajo y de un presupuesto con dinero de toda la gente. Es una injusticia para los artistas y para la gente que se tenga que conocer por televisión o por fotografías. Le dije que quería que esto siguiera adelante, pero lo que pase después no depende de mí’, lamentó el músico en conferencia. La respuesta del funcionario, dijo, fue: ‘Vamos a ver qué se puede hacer’.
>
> ‘Sé que no es fácil… Sé que se necesita de mucha voluntad y esfuerzo, es una compañía de alrededor de 40 personas, entre músicos, cantantes, ayudantes. Hay mucha ópera mexicana que merece ser estrenada, conocida. En esta estamos hablando de una inversión de 600 mil pesos, pero es un presupuesto que no tiene nada que ver con los 8 millones que cuesta montar una ópera tradicional’, indicó Rasgado. [164]

de María de Lourdes Ortiz; *Caleidoscopio*, ene-jun de 2015. Y “‘Anacleto Morones’ y la ambivalencia del signo”, de María Teresa Caro, *Pensamiento, Palabra y Obra*; 15 de agosto de 2013:

[164] “*Anacleto Morones* llegó al Cervantino”. Ana Piñón, citado.

4.2. *Paso del Norte*, de Víctor Rasgado; 2010

Paso del Norte, segunda ópera de Víctor Rasgado en este capítulo, se ha compuesto a partir de la obra de teatro *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo, basada en un hecho real: Un grupo de inmigrantes mexicanos que mueren asfixiados al quedar atrapados en el vagón de un tren con destino a Estados Unidos. Uno de los inmigrantes sobrevive. A la vez, la ópera toma su título del cuento de Juan Rulfo, "Paso del Norte", que narra una historia semejante: un grupo de inmigrantes baleados y asesinados al tratar de pasar el río Bravo a Estados Unidos; sólo uno de ellos sobrevive, el protagonista del cuento. Por otro lado, el compositor utiliza en la trama una serie de once haikus de nueve poetas distintos.

Estructurada en un acto y doce escenas (se concibe la obertura como parte de la escena), la ópera fue estrenada el 26 de noviembre de 2011 en el Teatro Macedonio Alcalá, en Oaxaca, dentro de las actividades del XVII Festival Eduardo Mata, como una comisión de la Coordinación Nacional de Bandas del Sistema Nacional de Fomento Musical. Está dedicada "a los migrantes, héroes anónimos". Además de representaciones en la Ciudad de México y en Ciudad Juárez, Chihuahua, en 2011, una reposición importante de la obra fue realizada el 21 de octubre de 2014, durante el Festival Cervantino en el Teatro Principal de Guanajuato.

4.2.1. Los autores

Del compositor ya se ha biografiado en el apartado anterior. El libretista, Hugo Salcedo, nació en Ciudad Guzmán, Jalisco, en 1964. Dramaturgo, licenciado en Letras por la Universidad de Guadalajara y doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Ganador en tres ocasiones del concurso *Punto de Partida* de la UNAM. Fue Premio Tirso de Molina de España por *El viaje de los cantores*; Premio Nacional de Teatro del INBA 1987 por *Cumbia*; Premio del Instituto de Cultura de Baja California 1990 por *Arde el desierto con los vientos que vienen del sur*. Premio Nacional de Obra de Teatro para Niños 1990 por *Juanete y Picadillo*. Premio de las Jornadas Nacionales de los Niños por la Paz con *Si escuchas una rana croar*. Premio para la edición del libro *Don Tiburcio, el tiburón y*

otras obras para niños, del Instituto de Cultura de Baja California. Miembro fundador del colectivo Teatro del Norte y profesor de tiempo completo en la Escuela de Humanidades de la UABC. Fue becario del FONCA y es integrante del Sistema Nacional de Creadores.

4.2.2. Obra literaria de origen

A. "Paso del Norte". Cuento de Juan Rulfo incluido en la colección *El llano en llamas*, publicada en 1953. Aborda la migración de un grupo de campesinos mexicanos a Estados Unidos por necesidad, por hambre; para ganar dinero. Al intentar cruzar la frontera en Paso del Norte, hoy Ciudad Juárez, son baleados y asesinados a mitad del río. Todos mueren, menos uno, que es el protagonista de la narración. Este regresa a su pueblo sólo para darse cuenta de que ha perdido todo lo que había dejado detrás. Además de confirmar el desafecto del padre cabrón, estar sin trabajo y tener deudas, pierde casa, mujer e hijos. Está solo y se profundiza su miseria.

B. *El viaje de los cantores*. Es un texto dramático en un acto dividido en diez escenas. La obra se construye a partir de una nota periodística: "Tráfico humano. 18 mexicanos muertos al intentar pasar a E. U.", publicada por el diario *La Jornada* el 3 de julio de 1987, que reproducía una información fechada el día anterior por *Dpa*, *Notimex* y *Upi*. [165] Salcedo desarrolla un itinerario del viaje a partir del 29 de junio, fecha de salida de Zacatecas de seis de los inmigrantes. Su llegada a Ciudad Juárez, el cruce a El Paso, Texas, su fallecimiento por asfixia la noche del 1º al 2 de julio, el regreso de los cadáveres al punto de su partida, y su inhumación multitudinaria el 8 de agosto.

4.2.3. Libreto

Hugo Salcedo y Víctor Rasgado vinculan dos acontecimientos similares en relación con la migración de mexicanos a Estados Unidos. Uno proveniente de la ficción (ficción, cuento,

[165] Una tragedia extraordinariamente semejante sucedió 16 años después: "Mueren 18 migrantes asfixiados en un tráiler abandonado en Texas". *La Jornada*, 15 de mayo de 2003.

en su tratamiento, pero que también tiene raíces en las circunstancias de su tiempo) y otro de la realidad. El primero, aparecido en *El llano en llamas* en 1953; el segundo, una tragedia acaecida en 1987. Al ser semejantes, y al haber abordado ya otro cuento de Rulfo para su primera ópera ("Anacleto Morones"), en vez de *El viaje de los cantores*, nombre de la obra teatral de Salcedo que propicia una evidente sonoridad musical, Rasgado elige *Paso del Norte*, que otorga profundidad a una problemática que, a pesar del tiempo, continúa vigente e incluso en ocasiones cobra mayor fuerza y se vuelve más compleja por la migración trasnacional en México. [166] La imbricación de ambas obras se da, sobre todo, a partir de la simplificación de la obra teatral de Saucedo tanto en el número de intérpretes (en la ópera los tres solistas interpretan a tres personajes cada uno) como en la extensión de las escenas y los diálogos.

La síntesis de las dos fuentes literarias de origen resulta afortunada para expresar una inhumana realidad en México. Por un lado, la histórica migración de mexicanos a Estados Unidos, por otro, el creciente paso de migrantes caribeños, centro y sudamericanos por el territorio nacional en búsqueda del "sueño americano", en realidad, para escapar de condiciones poco propicias para la vida en los países de origen. El fenómeno se problematiza debido al hecho de que muchos migrantes son violentados, son víctimas del "crimen organizado", no pueden pasar a Estados Unidos o son rechazados quedándose temporal o permanentemente en México, lo que origina otra serie de problemáticas. La ópera señala sólo una de las formas de la tragedia que ha sido consecuencia del proceso migratorio: la muerte a causa de las condiciones de traslado de un país a otro: "es una reflexión en torno al mundo de aquellos que deciden buscar alternativas para salir adelante", apunta la nota del programa de mano del Cervantino. [167] Un "homenaje a todos esos seres anónimos que arriesgan la vida cruzando la frontera y que, si lo logran, deben enfrentarse a penurias, como la discriminación y el abuso,… La miseria los empuja a hacer eso, tratar de proveer de mejores condiciones a su familia; buscar lo que no encuentran en

[166] El título de la ópera y su problemática están presentes también en una canción norteña muy popular entre los migrantes, "Paso del Norte", de Felipe Valdez Leal (1899-1988): "Qué triste se siente / el hombre / cuando anda ausente / muy lejos ya de su patria".
[167] Nota explicativa del programa de mano de la reposición de la ópera en el Festival Cervantino de 2014.

el país. Casi todos los mexicanos tenemos un familiar en Estados Unidos", [168] puntualiza el compositor entrevistado antes del estreno en Oaxaca.

Siguiendo un esquema y un procedimiento semejantes al de *Anacleto Morones*, Rasgado divide *Paso del Norte*, su quinta ópera, en XII escenas que cumplen con el itinerario de los migrantes: la salida esperanzadora, la tragedia y el regreso de los cuerpos inertes.

I. Obertura

II. El que no se arriesga. Solo de soprano. María, embarazada, prepara el maletín y despide a Lauro que se va pa'l norte en busca de oportunidades, para que la futura familia pueda tener una mejor vida. María canta: "Vivir es arriesgarse a vivir, a morir. En todo intento hay riesgo de fracasar. Y el mayor peligro en esta vida es no arriesgar nada… Sólo arriesgando se consagra la libertad".

III. Cantos. El compositor musicaliza a dos voces –tenor y barítono– once haikus de nueve poetas distintos en el siguiente orden: José Juan Tablada (2); Francisco Basallote; Francisco Monterde García-Icazbalceta (2); Elías Nandino; Ritsurin Issekino; José Rubén Romero; Ana Rosa Núñez; Ozaki Hoosai; Xavier Villaurrutia. Entretejidos en un todo durante la escena, engarzados para separarlos unos de otros –como si fueran barras diagonales en la cita de los versos de un poema dentro de un ensayo–, por las interjecciones "Puuu, puuu, puuu…" y "¡Jaaa, ja, ja, jai!". Poemas cuyos versos funcionan como referencia de la realidad de los hombres que emprenden el viaje.

IV. Soledad. Lamento del abandono de las mujeres quedadas solas sin maridos ni hijos, sus hombres que se han ido desde hace muchos años y no vuelven.

V. Tren. Alarma por el amontonamiento y la alta temperatura en el vagón; el "pollero" se niega a abrir las puertas para no ser descubiertos por migración; el tren se detiene.

[168] "Estreno mundial de la primera ópera para banda oaxaqueña de alientos". Nota de Ángel Vargas, *La Jornada*; 25 de noviembre de 2011.

VI. Mejor mañana. Parlamentos y diálogos intercalados con el canto angustiado de los migrantes, que pronuncian su nombre y origen de nacimiento; sin duda, un homenaje de los autores a las víctimas del hecho real.

VII. Desesperación. El tren no se mueve, aumenta el calor, la falta de oxígeno y la desesperación; la puerta del vagón no abre, los gritos de auxilio chocan contra el hermetismo metálico. Los inmigrantes desfallecen.

VIII. Paso del Norte. Hay una regresión en la trama (*flashback*) que se ubica en Ciudad Juárez –ayer Paso del Norte–, al momento en que los migrantes aún no abordan el tren. El compositor expone la problemática y la crítica situación de esta ciudad fronteriza a partir de la industrialización forzada, la maquila, la explotación, la inseguridad, el comercio sexual y los efectos que todo ello tiene en la vida de los habitantes, en particular, sobre/contra las mujeres; los personajes cantan en incisiva, sonora aliteración: temor, furor, pavor, clamor, dolor, rencor…

IX.- Plegaria. El compositor y el libretista utilizan el recurso de la plegaria, de la súplica tan recurrente en México para describir la condición del vagón del ferrocarril herméticamente cerrado, las altas temperaturas y la atmósfera asfixiante que ahoga a los migrantes. Una letanía de la angustia que anuncia "la muerte ilegal".

X.- Elegía. En tanto continúan las oraciones como fondo –solicitudes a la virgen María y sobre todo a Santo Toribio, patrono de los "mojados", de los migrantes indocumentados para que los ayude a pasar–, un cadáver en escena es depositado en su ataúd: Es el "héroe sin nombre que duerme en el olvido": simboliza la elegía a los ilegales de un mundo desigual.

XI.- Monólogo del sobreviviente. Como aconteciera después de la tragedia de 1987, el único sobreviviente da testimonio de lo sucedido ante las autoridades: El itinerario del tren, la asfixia, los gritos de horror, su sobrevivencia y la muerte de todos los demás (él ha escapado de morir al horadar un agujero que ocultó por miedo y se negó a compartir).

XII.- Tierra sepulturera. Un canto final a la "tierra hambrienta, maternal atracción… Tierra voraz, oscuro hogar bendito donde el dolor se apaga". La vuelta al origen de donde ¿quizá nunca se debió llegar, salir ni nacer?

4.2.4. Personajes e instrumentación

Tres cantantes encarnan la totalidad de los personajes. La soprano, a María (esposa de Lauro) y Migrante; el tenor, a Lauro, Maquinista y Rezandero; el barítono, a "El Mosco" (el "pollero"), Rezandero y Miguel Tostado, el sobreviviente. En la premier, los intérpretes fueron Lourdes Ambriz, Juan Carlos López y Benito Navarro.

Aunque originalmente compuesta para percusión, saxofón y piano, la orquestación de esta ópera se rehízo para su estreno en el Teatro Macedonio Alcalá, combinando instrumentos utilizados por una orquesta sinfónica y los usados por las bandas tradicionales del Istmo, otorgando así una coloración característica a la partitura ejecutada en esa ocasión por la banda zapoteca del pueblo San Bartolomé Zoogocho –comunidad de alta densidad migrante– junto con los maestros invitados Ismael Sánchez, sax-tenor; Fernando Domínguez, clarinete bajo; Próspero Reyes, tuba; José Oviedo, trompeta; Iván Manzanilla, percusiones.

La reposición de *Paso del Norte* en 2014 se anunció como ópera en un acto para banda sinfónica, que en esa ocasión fue ejecutada por la Sinfónica de Alientos de la Policía Federal. La obra "busca enfocar, en su particular orquestación basada en la banda de viento tan común en las celebraciones populares, sonoridades que nos remontan a la provincia mexicana y se entremezclan con recursos contemporáneos". [169] No obstante, se trata de una obra básicamente atonal construida con base en escalas simétricas.

[169] Nota al programa de mano; citada.

4.2.5. Puesta en escena

El estreno en Oaxaca contó con la participación de 38 músicos, cantantes, actores y directores. La dirección escénica estuvo a cargo de Luis Martín Solís y la musical bajo la batuta de Arturo Quezadas. La coreografía fue de Erika Torres y el diseño escenográfico de Ángel Ortiz.

Aquí una apreciación de las funciones del 14 y 15 de diciembre de 2011 en el Teatro Julio Castillo, Ciudad de México, ofrecida por Ángel Vargas, de *La Jornada*, que percibió un montaje escénico inteligente y bien logrado:

> Sin grandes artificios ni parafernalias, sino más bien con una premisa de austeridad, la propuesta del creador está sustentada en el trabajo de los tres mencionados cantantes, además de un grupo de nueve actores –que permanecen siempre silentes–, los cuales en conjunto confieren veracidad y dramatismo a las acciones. La escenografía es mínima, básica, pero suficiente para trasladar al espectador lo mismo a una casa en cualquier lugar del país que al interior del vagón de tren, una comisaría policiaca que una iglesia o un panteón, lo cual se logra a partir de dos paneles movibles cuya iluminación varía de acuerdo con las necesidades de la escena en turno. [170]

De las mismas funciones, una consideración de José Noé Mercado: Luis Martin Solís "desplegó muy bien las acciones con una dinámica sugerente y por momentos asfixiante escenografía de Ángel Ortiz, y con una coreografía de Érika Torres, que dio un énfasis estético a los movimientos de los personajes, aún en tragedia que interpretaban, con rictus de desesperación y horror ante un destino que se ve venir y viene". [171]

4.2.6. Recepción crítica

Los reportes sobre la recepción de la ópera, aunque escasos, son positivos: "*Paso del Norte* fue recibida con expectación y entusiasmo por el público que reconoció el talento del compositor Víctor Rasgado, originario de una familia con tradición musical del estado de

[170] "Relatan el drama del migrante en *Paso del Norte*, primera ópera para banda tradicional". Ángel Vargas. *La Jornada*, 16 de diciembre de 2011.
[171] "*Paso del Norte* en el Julio Castillo". José Noé Mercado. Revista *Pro Ópera*; marzo, 2012.

Oaxaca". [172] La obra "pone el dedo en la llaga de una situación que duele al público y a todos los mexicanos: la migración, la división de familias, el abandono de pueblos casi completos, debido a la falta de trabajo y pobreza extrema en nuestro país. De ahí la importancia de la obra… como parte de esta reflexión social, que debería ser obligada a todos los productores artísticos contemporáneos de nuestro país, la preocupación por la falta de inclusión y justicia". [173]

Como sucede con otras obras de Rulfo, su cuento "Paso del Norte" ha sido adaptado a versiones teatrales y ha sido objeto de comparaciones con otras expresiones artísticas que tratan también el fenómeno de la migración. [174] Por su parte, *El viaje de los cantores* se ha representado en múltiples ocasiones como una obra teatral en la que restalla la realidad del país, como un teatro estrechamente ligado (o si se quiere, "comprometido") a las problemáticas más evidentes de su tiempo.

De mayor interés para el presente trabajo resulta la reciente investigación de Ana Carolina Orozco Rivera, *Paso del Norte. La ruta del migrante: de la política a la poesía*, cuyo propósito es analizar la obra de Rasgado "desde el tema migratorio como un escenario político que encuentra su mejor expresión a través del discurso poético". Para ello, la autora teoriza desde la perspectiva estética del filósofo francés Jacques Rancière,

> para quien arte y política se caracterizan por ser esferas de la realidad en las que se presenta una ruptura, del lado del arte en relación con lo sensible y del lado de la política en relación con los conflictos perceptibles. El filósofo señala que el arte funciona como una plataforma desde la cual lo que no se logra en política puede encontrar otro espacio alternativo, de modo que se vuelve un escenario de litigios en donde quienes no tenían voz, la adquieren. [175]

[172] "Estreno mundial de la Ópera *Paso del Norte* clausura el Festival Eduardo Mata". Comunicación Social del Gobierno del Estado de Oaxaca; 27 de noviembre de 2011.
[173] "*Paso del Norte* ópera en un acto para Banda Sinfónica de Víctor Rasgado". Reseñe Académica 42° FIC; mayo 18 de 2015. Universidad de Guanajuato.
[174] Por ejemplo, su puesta en escena durante un mes en Chile, en el Teatro La Memoria, a cargo de Cristian Plana; reseñas críticas de Johnny Caramelo y Leopoldo Polgar en *El Mostrador* y *BioBioChile.* O el ensayo comparativo, "Dos visiones del Paso del Norte", entre el cuento de Rulfo y la película *Maldita miseria* (1983, Julio Aldama, director), realizado por Echedey Medina Déniz y publicado en la revista de Canarias, España, *Trasdemar*; 2 de mayo de 2022.
[175] Ana Carolina Orozco Rivera. *Paso del Norte. La ruta del migrante: de la política a la poesía.* Tesis para obtener el grado de Maestría en Estudios Literarios y Musicales en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales. Monterrey, Nuevo León, 2017.

Desde esta perspectiva, la tesista ofrece "distintas aproximaciones al concepto de performatividad como representación ideológica fuera o dentro del espacio teatral", lo cual le "permite ver claramente el nexo que *Paso del Norte* ofrece con la vida del migrante". [176]

Una conclusión del todo natural, la anterior, si se observa con cuidado el fenómeno de una realidad trágica expresada en el cuento y el teatro –Rulfo y Salcedo–, y que es trasladada a un género artístico como la ópera. Es decir, en sus tres manifestaciones, el arte sirve como instrumento para expresar una condición social, económica y política determinada, en este caso, la migración forzada por la miseria y la necesidad de supervivencia, lo cual se sintetiza a cabalidad en la ópera de Víctor Rasgado construida a partir del libreto de Hugo Salcedo. Más allá de las consideraciones subjetivas sobre el valor estético de la ópera *Paso del Norte*, en esta se ha materializado de manera evidente la imbricación entre un género artístico arcaico y una realidad, una problemática social actual: Se ha producido, se ha creado una ópera contemporánea.

[176] La investigación está divida en tres capítulos: I. La ópera: signo de la independencia cultural; II. Arte y vida; III. *Paso del Norte*, un nexo con la migración. Cabe mencionar que el descubrimiento del trabajo de Orozco Rivera se ha dado tiempo después de haber realizado el proyecto para la presente investigación.

4.3. *Murmullos del páramo*, de Julio Estrada; 2006

Murmullos del páramo es una ópera de cámara para dos voces femeninas solistas, quinteto vocal, contrabajo, guitarra, ruidista, shô, trombón, cinta magnetofónica, especialización tridimensional y coreografía. [177] "Multiópera", le ha llamado Julio Estrada, su autor, por sus varias posibilidades de ejecución, que toma como punto de partida la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. [178] Está conformada por dos partes, cada una con un nombre femenino: Doloritas y Susana San Juan. Fue estrenada el 12 de mayo de 2006, en el Teatro Español de Madrid, España, con el patrocinio de Teatro Español, Musicadhoy, Musik Jarhunderte de Stuttgart y la UNAM. En México se estrenó el 8 de septiembre del mismo año en la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario.

4.3.1. El autor.

Julio Estrada Velasco es el compositor y libretista de la obra. Nació en 1943 en la Ciudad de México, de padres españoles refugiados de la Guerra Civil. Musicólogo y pedagogo, estudió piano y armonía con Carlos del Castillo, Alfonso de Elías, Juan D. Tercero y Gerhard Münch. Durante 1963 asistió al Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música donde fue discípulo de Julián Orbón. Becado por el gobierno francés, estudió contrapunto con Nadia Boulanger, análisis con Max Deutsch, análisis y composición con Olivier Messiaen y acústica, música concreta y matemáticas con Jean Etienne Marie; asimismo atendió a cursos con Iannis Xenakis en París y con Karlheinz Stockhausen y György Ligeti en Darmstadt. Participó en un seminario de música electrónica y uso de la computadora en la composición dirigido por John Chowning y Leland Smith, en la Universidad de Stanford. Aprendió a componer en el sistema de la Unidad Poliagógica e Informática del Centro de Estudios de Matemáticas y Automáticas Musicales (CEMAMU).

[177] Programa de mano del estreno en la Sala Nezahualcóyotl, tomado del archivo del bailarín y coreógrafo Ko Murobushi, participante en la obra con una coreografía de danza Butoh.
[178] *Pedro Páramo*. Juan Rulfo. FCE, Tezontle, 1986.

De vuelta en México en 1969, introdujo y difundió la obra de Ligeti, Takemitsu y Xenakis, y comenzó la experimentación compositiva y acústica que contribuyó a definir su estética musical. En 1971 fundó el Laboratorio de Creación Musical de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Ha trabajado en el Instituto de Investigaciones Estéticas bajo cuyo auspicio ha publicado libros y creado modelos de informática musical. Realizó una expedición por el norte de México y el sur de Estados Unidos haciendo contacto con músicos de la etnia Pueblo, de cuya tradición musical asimiló diversos elementos. En 1984 editó la enciclopedia temática *La música de México* y, en colaboración con Jorge Gil, publicó *Música y teoría de grupos finitos* (tres variables booleanas). En 1994 recibió el doctorado en musicología por la Universidad de Estrasburgo, Francia, con la tesis *Teoría musical: Discontinuum-continuum*. Ha sido profesor e investigador huésped en las universidades de Stanford; California, en San Diego; Complutense de Madrid; Arizona; Rostock, Alemania; Santiago de Compostela; en los cursos de verano de Darmstadt; y en el Conservatorio Real de La Haya. Profesor Les Altes Ateliers en la Unidad Poliagógica e Informática del CEMAMU desde 1980.

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México desde 1984 y de la Academia Mexicana de Ciencias desde 1996. Como creador musical ha recibido encargos de la Radio Nacional de España, France Musique, SüdWestFunk, Saarländischer Rundfunk, WestDeutscher Rundfunk Köln y Bayerische Rundfunk. Al morir Xenakis en 2001, Estrada fue nombrado al frente del CEMAMU, en París, donde recibió el encargo de desarrollar una versión pedagógica e histórica de la Unidad Poliagógica e Informática del Centro Siglo XXI. En 1989 publicó *El sonido en Juan Rulfo: el ruido ese*, punto de partida para emprender la composición de su ópera basada en *Pedro Páramo*, que estrenó en España en 2006 con el título de *Murmullos del páramo*.

4.3.2. Obra literaria de origen

¿De qué se trata, qué es lo que cuenta *Pedro Páramo*? Considerando las diversas posibilidades de aproximación e interpretación, y en la perspectiva de su función como libreto o guion operístico, propongamos una de ellas después de realizar una suerte de

lectura de disección radiográfica: la recreación fragmentaria, no lineal, de un mundo fantasmal a partir de dos planos interconectados en la región caliente de los bajos de Jalisco: Comala y La Media Luna; unidos por la omnipresencia de un hombre, de un nombre: Pedro Páramo. Un cacique todopoderoso que construye su predominio en la demarcación por medio del abuso, el robo, la violencia y el crimen. En el primer plano, ubicado en el presente de la narración, todos los individuos, excepto uno (Juan Preciado) están muertos. Un presente de ruinas y ánimas en pena que refieren el pasado, lo pasado. El segundo plano es la historia del pasado pero narrada como un presente en que casi todos están vivos, y que muestra la elevación y la caída de Pedro Páramo. Esa primera parte de la novela tiene como protagonista femenina a Doloritas, madre de Preciado, producto de su matrimonio con Páramo, quien se casó con ella para zanjar las deudas con su familia y adueñarse de sus propiedades. En la segunda, la protagonista es Susana san Juan, ilusión de amor infantil de Pedro, fugada, a quien al regresar después de 30 años quiere poseer aunque sólo sea en cuerpo porque su razón está ya entregada a la insania. El estado mental y la muerte de "la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra", habrían de acabar con el ánimo vital de Pedro Páramo –ese "rencor vivo"– y provocar su venganza devastadora contra toda la región y sus pobladores hasta orillarlos al abandono y el exterminio.

Pedro Páramo (1955) no sólo es la novela de mayor prestigio de un escritor mexicano para el mundo, tal vez, junto con su colección de cuentos *El llano en llamas*, es una de las obras más estudiadas desde múltiples perspectivas y abordada desde variados géneros artísticos. Es importante destacar que, de acuerdo con el autor, no es una pieza que se adscriba al realismo mágico ni él es un autor integrante del llamado *boom* literario latinoamericano. [179] Niega también otra generalización común: que su influencia haya sido el novelista estadounidense William Faulkner sino más bien ciertos autores de la literatura escandinava. Una más: que se trate de una novela autobiográfica, pues él la vació deliberadamente de

[179] Testimonio de Rulfo en entrevista para la Radio y Televisión Española en 1979, donde atribuye la creación del concepto "realismo mágico" a Miguel Ángel Asturias y lo explica como el sincretismo entre mitología indígena y creencias cristianas. Por otro lado, afirma, coincidiendo con Carlos Barral, que el célebre *boom* es una invención comercial libresca de Barcelona, esto es, de la editorial Seix-Barral. Comentario al margen: es igualmente absurda la categorización de Jorge Luis Borges como escritor del realismo mágico.

ello (así, eliminó 150 páginas). En todo caso, en el ámbito de su origen, la novela es una construcción experimental, incomprendida en un principio, arrolladora después y absolutamente vigente.

4.3.3. Libreto y personajes

El libreto de *Murmullos del páramo* tal vez pueda considerarse más bien como un guion de trabajo. Para asirlo es necesario comprender al libretista, al guionista, su pensamiento creativo, sus preceptos teóricos que son resultado de procesos remitidos a una triada fundamental en Julio Estrada: Investigación, enseñanza y creación; si la obra se hace en soledad, cuando menos al binomio investigación y creación. Es posible entender a cabalidad la complejidad de su ópera si se entiende el proceso creativo que la prefigura. [180]

Por convicción y temperamento personal, Estrada resuelve romper parcialmente con la educación y formación tradicional del músico y el compositor que "estorban", señala en múltiples entrevistas, la libertad del creador; rompe incluso con profesores prestigiados como el compositor Olivier Messiaen que "sólo quería escucharse a él, no a los otros". Decide prescindir también del signo que implica el lenguaje convencional para la creación y representación musical: tonalidades, notación, armonía, contrapunto, ritmo, estructuras y formas pre-hechas, técnicas de composición, y procura atenerse –como el pintor que traza un lienzo sin intermediación de signos, que traslada mediante el pincel o sus manos lo concebido, directamente, al ente en proceso de nacer– a la imaginación como precepto

[180] Además de las obras que se irán citando, para la construcción de este apartado se han considerado reportajes, documentales y las profusas entrevistas a Estrada que son reveladoras y sistemáticas, entre otras: 1. "Ciencia y Arte I y II. Emilio Lluis-Puebla, Julio Estrada, participantes". *@Argumentos*, TV UNAM, conduce Rosaura Ruiz Gutiérrez, junio de 2003. 2. "La sonoridad de Juan Rulfo". Reportaje de Alizbeth Mercado, *Noticias 22*, 27 de mayo, 2017. 3. *Murmullos de Julio Estrada*. Aurélie Semichon, realizadora. Segundo Lugar en Categoría Documental Largo de la XIV Muestra Nacional de la Red de TV y Video de las Instituciones de Educación Superior. UNAM, 2012. 4. "Charla del compositor Ildemaro Correa con el creador musical Julio Estrada", 01 de octubre, 2022. 5. "En voz de las y los investigadores. Julio Estrada". IIE – UNAM, 28 de noviembre, 2022. 6. "Valiosos saberes. Conversando con Julio Estrada". Espacio Nancarrow O'Gorman, 19 de octubre, 2023. 7. "Charla con el maestro Julio Estrada". *Música en México*, entrevista con Mauricio García de la Torre. 8. "Entrevista especial con el Mtro. Julio Estrada", Radio Educación, conduce José Luis Guzmán, 8 de diciembre, 2023.

esencial; imaginación que es percepción, pensamiento, sentimiento y recordación. ¿Cómo pasar de la imaginación a la creación? He allí que nace el trabajo de indagación. Hay dos puntos reiterados por Estrada en que establece haber procedido por analogías:

1. "Nombrando la escucha, diciendo qué es lo que oigo", lo escuchado o imaginado; ruidos, sonoridades, cualquier fenómeno auditivo.
2. Valiéndose de la ciencia, procura crear un sistema o metodología para dibujar literalmente con todo detalle cada uno de los aspectos escuchados "en dos o tres coordenadas cartesianas de tal forma que pudiese registrar cada uno de los cambios que podía observar en el mundo sonoro que deseaba yo poner en relieve". [181]

A partir de esos dos momentos y procesos aparentemente simples, se construye la obra musical de Estrada. Una vez desechado el mecanismo de composición preestablecido por las instituciones y la tradición, indaga y crea su propio lenguaje. Se produce un fenómeno de decodificación, o más bien, de de-significación, o más visual: de de-signo-dificación explicable sin duda al invertirse la ecuación de Roland Barthes: 1. Significante; 2. Significado; 3. Signo. [182] Puede argumentarse que Estrada invierte o desanda el proceso del signo: Destruye el signo para regresar al significante y rehacerlo, renombrarlo, reproducirlo a partir de su imaginación y darle un sentido nuevo, personal, que puede ejecutarse de manera espontánea o llegar a expresarse codificado en papel impreso, ya sea un dibujo/lienzo computarizado al estilo de la escuela de Xenakis (su maestro y a quien sucedió en el CEMAMU de París) o una partitura no convencional.

Pero hace falta agregar en ese mundo la importancia esencial del silencio, porque este toma significado per se. Sí, hay silencio musical, propio de este lenguaje, pero estamos sobre todo ante un silencio universal como fondo irrumpido por, o alternando en este caso con las sonoridades, tal cual han planteado algunos pensadores como Luis Villoro y Ramón Xirau. [183] Rivas Iturralde lo ha señalado muy bien en relación a la obra de Estrada: "El personaje musical de la ópera es el silencio, contrapunteado por murmullos, siseos, gritos, ruidos, ocasionales frases y palabras, que van creando una atmósfera macabra, porque

[181] "La sonoridad de Juan Rulfo", citado; "Ciencia y Arte I y II…", citado.
[182] Roland Barthes. "El mito, hoy", en *Mitologías*. Citado.
[183] Luis Villoro, "La significación del silencio". FCE, 2008; Ramón Xirau. *Palabra y silencio*. S. XXI, 1968.

quien reina en este silencio discontinuo es la muerte". [184] Cierto, aunque se trata de una muerte de ánimas que penan en búsqueda del silencio eterno que no logran morar por los demasiados pecados cometidos y no perdonados aún.

Tanto el fenómeno auditivo como el silencio (que también es auditivo) son rastreados, vistos, escuchados por Estrada y los transfiere imaginativamente a un lienzo inusual, distinto, vivo en sí mismo, para sí; crea un universo totalmente nuevo. De ahí que Estrada no se conciba a sí como compositor sino como creador musical.

Estrada ha procedido de esta manera para forjar prácticamente toda su música y asimismo *Murmullos del páramo*. Cuando leyó *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, descubrió y afirmó que Rulfo es "el escritor más musical que ha existido en México". Cuestión que ya se ha señalado aquí a partir de los conceptos analíticos, no necesariamente musicales, de Ángel Rama al inicio de este capítulo: la sonoridad, la musicalidad, el ruido atmosférico sobrecogedor de Rulfo. Y esto vale tanto para la audición (el registro del sonido de las cosas y los entes animados) como para la poética y la estética del lenguaje rulfiano: la ordenación de las palabras. El compositor descubrió que en todo Rulfo "no había casi pasaje en el que no hubiese un señalamiento auditivo o sensorial".

Conocer la obra de Rulfo fue para Estrada (al menos en una ocasión trató personalmente al escritor), más que un descubrimiento, una revelación de coincidencia estética con sus propios preceptos. Emprendió entonces la investigación del sonido en Rulfo que concluyó en 1989 y materializó en una publicación: "El día que salió el libro *El sonido en Rulfo* me di cuenta que ese era el proyecto de una ópera, que todo lo que había estado trabajando era en el fondo una investigación en parte sobre Rulfo y en parte sobre lo que yo tenía como afinidad con Rulfo". [185]

---

[184] Vladimiro Rivas Iturralde. "Los murmullos del páramo". *Milenio*, 9 de septiembre de 2006; en ob. cit.

[185] "Ciencia y Arte I y II. Emilio Lluis-Puebla, Julio Estrada, participantes"; citado; Charla con Ildemaro Correa; citada. Ver también el testimonio de Estrada en "Los sonidos en la obra de Juan Rulfo"; *Revista Electrónica Imágenes* del IIE-UNAM; 2006. Asimismo en *Del sonido en Rulfo a Murmullos del páramo*. Julio Estrada. IIE-UNAM; 2020. A *El sonido en Rulfo*, publicado en 1990, le siguió en 2007 una reedición corregida y aumentada: *El sonido en Rulfo: "el ruido ese"*, que incluyó un CD con 'Doloritas', primera parte de la ópera radiofónica *Murmullos del páramo* e ilustraciones sonoras y musicales, ambas también editadas por el IIE-UNAM.

Estrada es sistemático y orgánico tanto en el discurso teórico como en la praxis creativa. Toda la exposición realizada hasta aquí, él la organiza en *Del sonido en Rulfo a Murmullos del páramo*, donde expone "la necesidad de la investigación-creación como fórmula para adentrarse en los procesos del arte" rompiendo con la perspectiva teórica que predomina: teoría-sistema-estilo y sustituyéndolo con una estructura circular propicia: realidad > teoría > sistema > estilo > imaginación >. [186] De esta manera, Velia Nieto subraya al "diálogo entre investigar y crear" como una de las aportaciones de Estrada al arte musical contemporáneo. [187]

Murmullos del páramo es una obra que exigió al autor alrededor de quince años entre el comienzo indagatorio en 1990 y su estreno en 2006, aunque quizá se empezó a gestar desde que escuchara el disco de la colección *Voz Viva de México*, editado en 1963, en que Rulfo leía/interpretaba sus cuentos "Diles que no me maten" y "Luvina" (esta, prefiguración de *Pedro Páramo*). [188] Le llamó *Murmullos del páramo* y no *Pedro Páramo* por una restricción de la familia del escritor, pero además porque resultó más propicio para su intención creativa. *Los murmullos* es el segundo nombre de los cuatro tentativos de la novela: *Una estrella junto a la luna*; *Los murmullos*; *Comala*; *Pedro Páramo*. [189] Nieto señala que esta ópera ejemplifica mejor que ninguna otra obra el proceso de investigación-creación del autor.

Estrada no elaboró su guion/libreto sobre toda la novela sino tomando como eje a dos personajes: Doloritas y Susana San Juan, protagonistas femeninas de las dos partes distinguibles en la novela de Rulfo. La ubicada en un presente en Comala donde todos los individuos excepto uno (Juan Preciado) están muertos; es decir, un presente de ánimas en

[186] *Del sonido en Rulfo a Murmullos del páramo*; citado.
[187] "El arte de frontera en la música de Julio Estrada". Velia Nieto. Anales del IIE-UNAM; vol.24, no. 81, sep/nov 2002; la autora es, por cierto, esposa del creador musical.
[188] En 1963 sólo salieron "Diles que no me maten" y "Luvina" aunque había grabado también "Talpa", "No oyes ladrar los perros" y fragmentos de *Pedro Páramo*, ahora también disponibles.
[189] En entrevista para la Radiotelevisión Española, grabada durante el I Congreso Internacional de Escritores de Lengua Española que se celebró en Las Palmas de Gran Canaria del 1 al 10 de junio de 1979, transmitida en "Encuentros con las letras" el 20 de junio del mismo año, Rulfo señala que el título *Los murmullos* no lo había elegido él sino el escritor Andrés Henestrosa, cuando conoció los fragmentos anticipados de *Pedro Páramo* publicados en diversos medios.

pena que refieren el pasado: lo pasado. Y la historia del pasado, narrada como presente, en que casi todos estaban vivos y que muestra la elevación y la caída de Pedro Páramo, la Media Luna y Comala. Y en esas dos partes, Estrada divide su creación.

Doloritas es la madre de Juan Preciado, producto de su matrimonio con Pedro Páramo, quien se casó con ella para zanjar deudas familiares y adueñarse de sus propiedades. Dolores Preciado, entusiasmada en principio, gracias al maltrato llegó a odiar a Páramo y endurecer su temperamento al grado del deseo de "volar de la Media Luna". Y un día se fue con el niño a alcanzar a su hermana con la aquiescencia del marido: "quería más a su hermana que a mí". Una vez muerta, el hijo regresa a Comala a reclamar al padre la riqueza que le correspondía sin sospechar el mundo fantasmal que le aguardaba y en el que habría de morir (si no estaba muerto aún) del susto, del miedo causado por los murmullos de las tantas ánimas en pena, de modo que "se le heló el alma y se murió".

Susana San Juan fue la última esposa de Pedro Páramo. "Doña Susanita", la mujer "que habla sola". Ilusión de amor de la infancia que Páramo esperó en la Media Luna por 30 años. Cuando ella regresó con el padre, quiso poseerla aunque fuera sólo en cuerpo porque su razón, su espíritu ya estaba entregado al desvarío. El estado mental y la muerte de "la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra" habrían de acabar con el ánimo vital de Pedro Páramo.

¿Cómo procedió Estrada con su mecanismo creativo para dar con el carácter profundo y singular de los personajes?: escuchando y recreando su voz:

> tuve la certeza de que la voz era la substancia que había que esculpir con cuidado, por encima de lo concreto de su texto, para hallar la efigie auditiva de cada uno de los seres que resalto de la obra: Doloritas –la madre muerta–, Juan Preciado –aquel que va a asumir su muerte–, Abundio el sordomudo –voz sin habla ni canto–, Pedro Páramo –un montón de piedras–, Susana San Juan –soñadora desquiciada– y Justina su doncella –adherida y desprendida de Susana–. Bajo esa perspectiva, no incorporo texto alguno al canto de ningún personaje en 'Doloritas', donde los monólogos y diálogos son dichos por los actores como en una pieza de radio teatro; mantengo dicho esquema con menor énfasis en la segunda parte, 'Susana San

> Juan', una vez zanjada la complicada trama de hacernos entrar al hábitat de la novela. [190]

4.3.4. Instrumentación y personajes

Al ser *Murmullos del páramo* una obra inusual o una "ópera anómala", como la caracteriza Rivas Iturralde, [191] esa rareza obliga a que este apartado se titule "Instrumentación y personajes" así como el anterior, "Libreto y personajes". Y no hay duplicidad porque aquí incluso las voces humanas, los personajes, cobran una dimensión instrumental y viceversa:

> La versión completa comprende 7 voces solistas, contrabajo, ruidista, shô, trombón y guitarra, grabación en estudio de voces de actores, de ambientes sonoros, de música popular de fines del siglo XIX a inicios del XX. Un dispositivo de 12 altoparlantes rodea al público para crear un espacio auditivo adicional al espacio escénico. En 2011 pude presentar mi versión escenográfica y musical en el Teatro Spiral de Tokio. [192]

Lo obra se estructura por siete módulos autónomos así concebidos para deliberadamente poder ejecutar, si se quiere, cada uno por separado, a manera de concierto o representación (de ahí el concepto multi-ópera), como de hecho se ha realizado; concepto que hace referencia a la fragmentariedad de la novela. Cada módulo o estamento está integrado por voces y/o instrumentos que son a la vez personajes, como sigue:

- **mictlan**, trío: voz femenina –Doloritas–, ruidista –Abundio Martínez o el páramo– y contrabajo –Juan Preciado–
- **hum**, quinteto: soprano –Susana San Juan–, mezzo –Justina–, contralto –mujer en el pueblo–, tenor –Juan Preciado– y barítono –Pedro Páramo–
- **Retrato**, solo: trombón –Pedro Páramo–
- **mictlan'ome** –náhuatl, ome, dos–, sexteto: soprano coloratura –Susana San Juan–, mezzo –Justina–, barítono –Pedro Páramo–, trombón –Pedro Páramo–, ruidista – Abundio– y contrabajo –Juan Preciado–
- **matlapoa** –náhuatl, cálculo de cristales–, solo: sho –padre Rentería–
- **Caja con trenzas**, solo: guitarra –Susana San Juan–
- **Fósiles resonantes**, los doce músicos: voz femenina, soprano coloratura, quinteto vocal, ruidista, sho, trombón, guitarra y contrabajo. [193]

---

[190] Julio Estrada. *Del sonido en Rulfo a Murmullos del páramo*; citado.
[191] Vladimiro Rivas Iturralde. "Los murmullos del páramo"; citado.
[192] Julio Estrada. *Del sonido en Rulfo a Murmullos del páramo*; citado.
[193] Ibídem. También en "El arte de frontera en la música de Julio Estrada"; Velia Nieto, citado. Mictlán es el inframundo de los mexicas y nahuas; hum, significa murmullo en maya.

4.3.5. Puesta en escena

Si *Murmullos del páramo* está estructurada en siete módulos integrados como un rompecabezas ordenado susceptible de desarticularse para su ejecución de manera integral o individualizada, su puesta en escena se realiza o proyecta sobre tres sustratos o "capas", como le llama el autor: voces de los personajes, ambientes sonoros y dos canciones locales que aparecen escuetamente en la novela. Esa fue la base para la versión original, *Doloritas, quasi una ópera radiofónica* (1990-92), que se complementaría en 2006 con "Susana San Juan", pero sin el elemento radial.

La realización de la triada necesitó de: 1. Grabar fragmentos del texto de Rulfo por actores profesionales para ser reproducidos (el trabajo de Ernesto Gómez Cruz en la voz de Juan Preciado es en suma destacado). 2. Grabar y reproducir las sonoridades ambientales que Estrada imaginó en San Gabriel (lugar de la infancia de Rulfo, pues el compositor considera que la novela es altamente autobiográfica) y en Tuxcacuesco, Jalisco, y también en Xochicalco, Morelos, entre otros sitios. 3. Grabar dos canciones locales que se incorporan a la música general, que tienen un efecto fantasmal agregado a los dos estamentos anteriores. Estos estratos deben (o debieran) sintetizarse en el escucha, en el oído público.

La dirección escénica para el estreno en 2006 estuvo a cargo de Sergio Vela. Además de las voces e instrumentos que se han señalado, destacó la coreografía y la danza *butoh* interpretada por Ko Murobushi. La dirección del ensamble fue ejecutada por el propio creador y libretista, Julio Estrada, que también se desempeñó como intérprete vocal (Juan Preciado), pues ese ha sido su propósito, reunir en uno, el propio autor, las distintas partes del proceso creativo: libretista, compositor y actor; "como en los viejos tiempos", señala (¿se refiere a los trágicos griegos?), pues ha querido "dar una interpretación particular a los personajes de Rulfo y aunar voces nuevas y antiguas para ofrecer una nueva mirada de lo que es México… una relación novedosa donde la música dialoga con el texto". [194] "Las voces

[194] "El estreno mundial de la ópera 'Murmullos del páramo', del mexicano Julio Estrada, reabre las puertas del Teatro Español". Redacción. *La Vanguardia*, 07 de julio de 2019; "El Español acoge el estreno mundial de 'Murmullos del páramo', de Julio Estrada". Rosana Torres. *El País*, 10 de mayo de 2006.

y los sonidos de *Murmullos del páramo* irrumpieron en el Teatro Español. Con un vestuario futurista, los personajes rulfianos fueron apareciendo de manera sutil en el escenario":

> Uno de los fragmentos más intensos de esta parte de la ópera [Doloritas] es cuando un poblador de Comala dice en voz alta: '¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?' Entonces todos los murmullos, los lamentos y gemidos se elevaron hasta la cúspide de la caja de resonancias del teatro. Y después de unos segundos de silencio se escuchó: ¡Me mataron los murmullos', para que, acto seguido, entrara en escena Chavela Vargas, interpretando una canción popular que aparece en la obra literaria. [195]

Es importante señalar en este punto que, no obstante la complejidad conceptual, la reversión del signo para resignificarlo, renombrarlo y la extrema dificultad para su representación y ejecución, lo que sostiene esta obra que carece de canto, la columna vertebral que permite avanzar en medio de la densidad, los murmullos, el silencio y la desolación, son los textos de *Pedro Páramo* seleccionados por Estrada y grabados para su proyección; algo semejante, a partir de un concepto distinto, que en la ópera *Anacleto Morones*, de Víctor Rasgado. Es tan potente el lenguaje vuelto sonoro que en la medida en que se respete el escrito de origen (como vimos con Miguel Sabido y su adaptación teatral de "Anacleto Morones"), estará esenciándose el sentido poderoso de la creación original.

4.3.6. Recepción crítica

Sin duda, encontramos en *Murmullos del páramo* una obra distinta que requiere de una disposición asimismo distinta para comprenderla, digerirla y aun disfrutarla y, si se quiere más, analizarla, reflexionarla. Podría incluso no considerársele una ópera al no serlo en términos convencionales aun dentro de la expresión contemporánea del género. Y es así porque, de acuerdo a los preceptos teóricos, estéticos y sensibles del autor, y siendo consecuentes, nada tiene que ver con la estructura, el formato, el estilo de cualquier ópera movida por modelos, símbolos, signos de lo que una ópera regularmente significa. Estamos

[195] "Se realizó en Madrid el estreno mundial de la ópera de Julio Estrada". Armando G. Tejeda, corresponsal, *La Jornada*; 12 de mayo de 2006.

ante una representación novedosa que sigue premisas musicales hiladas por Estrada. Y en esa medida, la respuesta del público ha sido diversa. El propio autor lo refiere:

> En París, donde escribí mictlan bajo condiciones familiares dramáticas, la reacción del público fue de estupefacción negativa, casi de rechazo ante la manifestación directa del duelo que venía de la voz de Doloritas o la tosca voz de los dos instrumentos. En contraste, el tema de la muerte o el de la existencia después de la vida que rubrican a la novela fueron aceptados con mayor llaneza y sin contención alguna en otros países de Europa que han sufrido la destrucción de la guerra. De todos los sitios en los que bajo distintas confecciones se presentó *Murmullos del páramo* es México donde la recepción fue más franca, y por momentos coincidente con mis expectativas, como si la imaginación que generó la obra hubiese encontrado su territorio privado. [196]

En general, entre la prensa que cubrió los distintos estrenos, hubo expectación y el registro periodístico de emociones y sensaciones inusuales aunque no se hubiere entendido del todo la obra en primera instancia. Esto porque, más allá de la sensorialidad, de pronto se vuelve necesario el conocimiento de la novela con cierto grado de profundidad, llegar a una suerte de disección radiográfica de la misma, por decir. Lo anterior vale también para otros géneros que han intentado recrear *Pedro Páramo*, por ejemplo, las cuatro películas que existen y que en verdad no han sido exitosas en su cometido, no han respetado los textos, se han modificado o agregado adiciones. De la primera en 1967, dirigida por Carlos Velo, demasiado realista y donde la música incidental de Joaquín Gutiérrez Heras no contribuye al espíritu de la obra, a la más reciente de 2024, carente de fuerza dramática, pasando por la de 1988, dirigida por José Bolaños, en que la edulcorada música de Ennio Morricone termina por convertirla en una película de terror en el peor de los sentidos. [197] La complejidad de *Pedro Páramo* es evidente también para representarse en el teatro o la danza, se han hecho intentos poco fértiles en el último decenio. [198] Como señala su autor,

[196] Julio Estrada. *Del sonido en Rulfo a Murmullos del páramo*; citado.

[197] Se han realizado cuatro películas sobre la novela de Rulfo y una más se canceló por falta de financiamiento: 1. *Pedro Páramo*, Carlos Velo, dir., 1967; 2. *Pedro Páramo*, Salvador Sánchez, dir., 1981; 3. *Pedro Páramo. El hombre de la Media Luna*, José Bolaños, dir., 1988; 4. *Pedro Páramo*. Manuel Gil, dir., cancelada; 5. *Pedro Páramo*, Rodrigo Prieto, dir., 2024.

[198] Dos obras teatrales con el mismo título, *Pedro Páramo*: 2013, dirigida por Flora Lauten, y 2020, dirigida por Mario Gas. Y al menos una puesta de danza contemporánea: *Pedro Páramo o Los Murmullos*. Compañía Las Muertas Enamoradas. Centro Nacional de las Artes, Plaza de la Danza; 27 de agosto 2022.

la dificultad estriba en que trabajó con muertos, ¿cómo transferir ese elemento al cine, al teatro, la danza contemporánea o la música?

En cuanto a *Murmullos del páramo*, hay estudios interesantes desde perspectivas varias como la sinestesia, la metáfora o las teorías de la danza *butoh*. En el trabajo para obtener su grado de maestría, Lucía Jiménez Martínez emplea la transmedialidad como concepto teórico para analizar cómo han operado Julio Estrada y José Bolaños en sus respectivas obras, una ópera y una película, con la novela de Rulfo. [199]

Ejerciendo desde la comprensión de sus dificultades, la afinidad estética, la investigación y experimentación, es que se halla en la de Estrada una aproximación más estrecha al lenguaje rulfiano de Comala, "la mejor y más respetuosa puesta en imagen y sonido que se haya hecho de *Pedro Páramo* hasta el momento", escribió Rivas Iturralde, quien a la vez, dadas las características de la obra, sugiere su transmisión radiofónica. [200] Y es que la audición sin escena logra generar momentos de gran impresión anímica en el escucha. A final de cuentas, esto es lo que ha procurado el creador musical Julio Estrada.

[199] Lucía Jiménez Martínez. *Estudio de la transmedialidad a través de Pedro Páramo: de la literatura a la ópera y al cine*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Estudios de Arte y Literatura. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2020.
[200] Vladimiro Rivas Iturralde. "Los murmullos del páramo"; citado.

4.4. *Viaje*, de Javier Torres Maldonado; 2014

Viaje, de Javier Torres Maldonado, es una ópera de cámara para cuatro cantantes, cuatro músicos y dispositivo electroacústico (o acción dramática musical, como también le llama el compositor; ópera electrónica o *road history*, han dicho otros), comisionada por el Festival Internacional Cervantino en su edición 2014; fue estrenada en el Teatro Cervantes, de Guanajuato, el 22 de octubre de ese año. La ópera, con libreto de Cristina Rivera Garza, recrea una experiencia biográfica de Juan Rulfo, ese tiempo en que recorriera el país como agente de ventas de neumáticos automovilísticos. En particular, un viaje realizado en auto en 1951, de norte a sur del país (entre real e imaginario en el libreto), emulando la ruta de la Primera Carrera Panamericana en 1950, que tuvo el banderazo inicial el 5 de mayo en Ciudad Juárez, Chihuahua, y arribara a la meta el 10 siguiente en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Y en esa recreación suceden acontecimientos que expresan la vida y prefiguran la obra del mayor escritor mexicano.

4.4.1. Los autores

El compositor. Javier Torres Maldonado nació en Quintana Roo en 1968. Inició sus estudios superiores en el Conservatorio Nacional de Música y los prosiguió en Italia, en la Accademia Lorenzo Perosi y la Accademia Chigiana con Franco Donatoni. Estudió también en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán, en la Academia di Santa Cecilia de Roma y en el Conservatoire National de Région de Strasbourg. Reside en Italia desde 1996 y a partir de 2007 es profesor de composición y nuevas tecnologías en el Conservatorio Verdi de Milán. Compositor prolífico, ha recibido premios y distinciones: Commande d'Etat, por el Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia (2007); Premio Internacional de Composición del Centre National de Création Musicale de Lyon, Francia (2006); Reine Elisabeth de Bruselas, Bélgica (2004); Alfredo Casella de Siena, Italia (2002); Reine Marie José de Ginebra, Suiza (2000); Ad Referendum II de Montréal (1998); Cittá di Barletta (Italia); Prix des Musiciens otorgado por el Nouvel Ensemble Moderne (1998); Medalla Mozart en México. Ha sido galardonado en dos ocasiones con el segundo lugar del Premio

Internacional de Composición Mozart de Salzburgo. Algunas obras importantes son *Un posible día* (*quasi un radiodramma*), 2010, y *Juegos fantásticos*, 2012. Comisionada por el Festival Cervantino, en 2014 estrenó su ópera *Viaje*.

La libretista. Cristina Rivera Garza. Nació en Matamoros, Tamaulipas, en 1964. Narradora, ensayista y poeta. Estudió Sociología en la FES Acatlán de la UNAM, maestría y doctorado en Historia Latinoamericana en la Universidad de Houston. Ha sido profesora en la UNAM, la UAEM, San Diego State University, la Universidad de Pauw, Indiana, y el ITESM, campus Toluca, donde es codirectora de la Cátedra de Humanidades. Colaboradora en *El Sol de Toluca, Excélsior, La Guillotina, La Palabra y El Hombre, El Cuento, Macrópolis, Nacional, Punto de Partida, Revista de la UAEM* y *San Quintín*. Becaria del Centro Mexicano de Escritores, 1984; del FONCA, en novela, 1994, y en poesía, 1999; Centro de Estudios México-Estados Unidos, 1998. Miembro del SNCA, 2003-2005. Primer lugar en el Concurso de Poesía Punto de Partida 1984 por *Apuntes*. Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 1987 por *La guerra no importa*. *Nadie me verá llorar* obtuvo el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero 1997, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 1997 y el Premio IMPAC-CONARTE-ITESM 2000. Premio Nacional Juan Vicente Melo 2001 por *Ningún reloj cuenta esto*. Premio Anna Seghersz 2005. Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2009 por *La muerte me da*. Premio Excelencia en las Letras José Emilio Pacheco 2017, otorgado por la UADY, UC Mexicanistas y la FILEY. Su obra aparece en la antología *Tsunami* (Sexto Piso, 2018). Con *El invencible verano de Liliana* (2021) ha obtenido los premios Xavier Villaurrutia 2021; Mazatlán 2022; Rodolfo Walsh 2022, que otorga la Semana Negra de Gijón; Pulitzer 2024. Ingresó, como primera mujer, en julio de 2023, a El Colegio Nacional.

4.4.2. Obra literaria de origen

El texto base para construir el libreto es “Prometerlo todo”, que en 2016 aparecería publicado como primer capítulo del libro *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de

Rivera Garza. [201] Ambos títulos: capítulo y obra, son referencias a dos frases literales de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*: la primera, de Juan Preciado a su madre, Doloritas, en su lecho de muerte al inicio de la novela: "ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo"; la segunda, el ánima de Miguel Páramo a doña Eduviges, el hijo de Pedro recién matado cuando iba a ver por la noche a su novia, cuando su caballo el Colorado no pudo saltar el lienzo de piedra recién construido por el padre: "Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué… Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero como te digo, no había más que humo y humo y humo".

En este capítulo, la autora recorre y narra la experiencia laboral de Juan Rulfo antes de publicar la colección de cuentos y la novela (1953 y 1955, respectivamente), y convertirse en autor de éxito. En particular, el tiempo en que trabajó por todo el país como fiscal de obreros y agente viajero de la compañía de neumáticos Goodrich-Euzkadi, vinculando el evento de la Primera Carrera Panamericana en 1950, con el supuesto recorrido que hizo el futuro escritor en 1951, partiendo de Ciudad Juárez, Chihuahua, cruzando el extendido territorio nacional y llegando a Ocotal, Chiapas, en la frontera con Guatemala.

4.4.3. Libreto y personajes

Tanto el libreto como la ópera *Viaje* son absolutamente producto de la admiración de la libretista Rivera Garza por Rulfo, su obra y su persona misma, físicamente hablando, como ella establece en el libro dedicado al autor mexicano. La reseña de Nora de la Cruz lo dice claro:

> Es una exploración… una inmersión subjetiva en ciertos aspectos de la vida y la obra de Juan Rulfo: se releen sus textos, pero también se reescriben y reinterpretan, se observan las condiciones en las cuales se produjeron… y se interactúa con ellos; se siguen los pasos del autor por los caminos que recorrió, en busca de su percepción posible, para ver lo que vio, para intuir sus sensaciones…, como si acerca de su

[201] Cristina Rivera Garza. *Había mucha neblina o humo o no sé qué.* Random House, 2016.

> objeto de estudio la autora dijera, igual que el personaje rulfiano, 'lo que yo quiero de él es su cuerpo'. [202]

En efecto, hay en Rivera Garza una búsqueda permanente por la apropiación del sentido y el universo de Rulfo o, quizá más bien, rulfiano:

> He seguido la vida y la obra de Juan Rulfo ya por mucho tiempo. Inicié de muy chica, leyendo uno de los libros que acabaría por marcarme de múltiples maneras —*Pedro Páramo*—, y he continuado hasta hace muy poco, espulgando archivos, viajando por las carreteras de sus propios itinerarios, escalando sus montañas, leyendo tesis, hablando con la gente que ahora vive en los lugares que lo obsesionaron, cotejando reportes de trabajo, dictámenes varios. Me interesaba, quiero decir, lo que a todo mundo le interesa de Rulfo, que es su escritura, pero todavía algo más: la materia de sus días como escritor. No toda su vida cotidiana —sobre la que ya hay varios y muy buenos libros— sino las condiciones materiales que hicieron posible que un hombre nacido en 1917 en la provincia mexicana pudiera ganarse la vida escribiendo o para escribir. [203]

Libreto operístico y libro (2014 y 2016) sobre el admirado autor son la materialización de esa búsqueda, de la obsesión. Pero ya en 2011, Rivera Garza había realizado lo que llama una reescritura de *Pedro Páramo*: "reescribí,… palabra por palabra en un blog personal, convirtiendo capítulos enteros de la novela en estrofas de versos libres y villanelas o transformando párrafos específicos, a través del tachado o el uso estratégico del color, en pálpitos apenas de sí mismos, sostenidos únicamente por los signos de puntuación". [204]

"Reescritura" que transcurre entre diciembre de 2010 y septiembre de 2011, en realidad se trata de la transcripción de fragmentos de la novela a partir de una intervención o alteración de la progresión narrativa, reorganizando en "versos" la prosa, dejando en blanco palabras y letras en las frases fáciles de adivinar para el lector versado en *Pedro Páramo*, intercalando corchetes con adiciones de texto. Lo que no deja de ser paradójico, pues antes que agregar, Rulfo elimina: en la novela, desechó 150 páginas; en la adaptación teatral para

[202] "Un Rulfo nuestro, de cada quien". Nora de la Cruz. *Casa del Tiempo*. UAM. Vol. III época V número 40, mayo de 2017. Otras reseñas: Weselina Gacinska. "Cristina Rivera Garza, Había mucho humo, neblina o no sé qué". Universidad Autónoma de Madrid España; *BeoIberística*, Vol. II / Número 1 (2018). Mónica Velásquez Guzmán. "Había mucha neblina o humo o no sé qué. Cristina Rivera Garza". Ciencia y Cultura, Universidad Católica Boliviana San Pablo, Bolivia, núm. 39, diciembre de 2017.
[203] Cristina Rivera Garza, ob. cit.
[204] Ibídem. El blog *Mi Rulfo mío de mí* se halla en el sitio: *https://mirulfomiodemi.wordpress.com/*

Miguel Sabido del cuento “Anacleto Morones”, como ya vimos en el 4.1.6. de este trabajo, tacha textos, coloca guiones de diálogo y listo. Pero bueno, cada quien su Rulfo.

Y después, la escritora decidió seguir sus pasos, incorporarlo a sí: “había estado en sus palabras pero ahora quería, válgame, estar en sus zapatos. Y si eso no es amor, ¿entonces qué es?”. Así llegó a Oaxaca, para aproximarse a la prefiguración de Páramo, Luvina; como se ha establecido:

> Había pasado temporadas ahí, viajando en coche sobre las recién asfaltadas carreteras o avanzando en el lomo de algún burro o caballo por veredas escarpadas. Con más frecuencia, caminaba. Imaginaba sus zapatos: ¿qué tipo de zapatos para subir esta montaña? Imaginaba la sed. Y la pausa, ahí, bajo la sombra de un pino. ¿Experimentó la misma plenitud carnal, la misma silvestre felicidad al meter las manos en el agua fría del pozo cuando parecía que la garganta le quemaba? Imaginaba el cielo azul, limpísimo, que cubría, de hecho, mi cabeza, porque recordaba lo que no viví en lugar de mirar lo que estaba ahí. Hacía las dos cosas en realidad: recordar lo que no viví y observar de cerca, a través de los lentes para miope, lo que estaba en efecto ahí. Uno nunca está solo en la montaña.
>
> Nunca lo conocí. No fui su alumna; no coincidí con él en librería alguna; nunca tomamos café juntos. No tengo registro alguno de su voz; jamás aspiré el humo de sus cigarrillos. No conocí a su familia en estos tantos años de merodeo en sus papeles, y tampoco la busqué. Tengo que confesarlo ya: mi relación con Juan Rulfo es una de las más sagradas que existen sobre la tierra: una lectora y un texto. Nada más; nada menos. Pero la lectura, como se sabe, es una relación horizontal y abierta. Aún más: la lectura es una relación de producción y no una de consumo. La lectura es imaginación, ciertamente, o no es. O no será. Éste es, luego entonces y sin duda, un Rulfo mío de mí. ¿Con qué derecho lo hago mío?:… con el derecho que me da el cuidado que he puesto en y por su mundo… Tuve que reescribirlo porque no conozco otra manera de decir quiero vivir dentro de ti. Quiero traerte aquí, conmigo. [205]

Personajes

Los personajes son cuatro: Hombre; Mujer; Tjëëwz; Policía. Mientras conduce un auto, el hombre/Rulfo observa a una mujer extraña sobre la acera a orillas de una calle, se detiene y la invita a subir. De acuerdo a la ficcionalidad del libreto, se trata de la fotógrafa polaca Bernice Kolko, a quien tal vez pudo haber conocido Rulfo en ese tiempo. Inician la

[205] C. Rivera Garza, ob. cit.

conversación y el viaje, que bien puede recrearse en voz de la libretista, el compositor y la directora de escena: "Un viaje del que se sabe poco y que se lleva a cabo en un momento crucial de la historia mexicana. Atravesar una de las primeras carreteras del país, de norte a sur, es el motivo principal'… Rulfo y su amiga Bernice Kolko, van encontrando obstáculos en el camino: sus historias personales". [206]

> Una carretera, un coche… el encuentro entre un hombre y una mujer, dos fotógrafos que se lanzan en una búsqueda interior… Alcanzados por una mujer aterrorizada, huyen acompañados por ella. Este trayecto les conduce, después de una noche de juerga, en la linde de un pueblo devastado por la violencia y en el que un policía, solitario, enumera los rastros de la masacre que se ha perpetrado. [207]

"'Con esta obra se retrata lo que el cuerpo experimenta cuando recorres y cruzas un país; aborda los temas de migración, las fronteras, la violencia, la muerte, el nacionalismo' explica la escritora". [208]

La ópera transcurre en el tiempo en que Rulfo había publicado algunos cuentos que se convertirían más tarde en *El llano en llamas*, y cuando *Pedro Páramo* rondaba ya en la imaginación. El escritor trabajaba para la Goodrich-Euzkadi, primero como fiscal de obreros y luego como agente viajero o de ventas. [209] Y aunque existe el registro formal de la experiencia: "Realiza el recorrido de la primera Carrera Panamericana de autos —desde Ciudad Juárez hasta el Ocotal en la frontera con Guatemala—; reparte la guía turística de la Goodrich-Euzkadi entre los comités estatales de seguridad", [210] es el propio Rulfo, años después de vivirla (1977), quien con cierta variante y no sin gracia, cuenta esa anécdota de vida en una entrevista extraordinaria con Joaquín Solar Serrano para la televisión española:

---

[206] "Viaje, la ópera que convirtió a Juan Rulfo en personaje", Rosario Reyes, *El Financiero*, 9 de septiembre de 2014.
[207] Christine Dormoy, directora de escena del estreno, nota suya en el programa de mano.
[208] "Hacer ópera, no sólo en México es complicado". Diana Salado. *El Economista*, 9 de septiembre de 2014.
[209] El propio Rulfo los ha mencionado en entrevista, los diversos trabajos, "la bola de cosas" en que hubo de ocuparse para vivir; pero aquí va una cita formal, además de llantero fue "oficial en la secretaría de Gobernación, archivista y agente en el departamento de Migración, taquígrafo en la dirección general de Población, editor de textos de antropología e historia en el Instituto Nacional Indigenista, asesor y fotógrafo de la Comisión del Papaloapan"; "Juan Rulfo, vendedor de llantas y escritor", *El Comercio*, 20 de mayo, 2017.
[210] Roberto García Bonilla, *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, Conaculta, 2008, p. 123; citado por Rivera Garza en ob. cit.

Joaquín Serrano Soler: En 1947 empezó usted a trabajar en publicidad, en el departamento de ventas de una firma fabricante de neumáticos.

Juan Rulfo: La Goodrich-Euzkadi, sí.

JSS: ¿Y usted qué tenía que hacer ahí, pensar eslóganes para anunciar los neumáticos?

JR: Originalmente, sí. Estuve muy poco tiempo en publicidad. Después fui agente viajero, agente vendedor.

JSS: Después fue usted vendedor de neumáticos.

JR: Vendedor de llantas, sí.

JJS: Por todo el país.

JR: Por todo el país.

JSS: ¿Cómo se le daba la venta de neumáticos?

JR: Muy buena, muy buena; se venden solos.

JSS: Sobre ruedas…

JR: Sí. [211]

4.4.4. Instrumentación

Aunque con sólo cuatro instrumentos básicos: piano, viola, percusiones, saxofón, y el uso de recursos electroacústicos que auxilian en la recreación de la atmósfera carretera del viaje y la sonoridad pública de la época, así como de voces habituales (soprano, mezzosoprano, tenor, barítono), la partitura es compleja para los intérpretes y escuchas, sin dejar de ser convencional en el sentido de adscribirse sin problemas a lo que hoy se denomina ópera contemporánea; caracterización a la que, estrictamente hablando, escapan sin duda las obras de Julio Estrada y Gabriel Pareyón. A menos que se insista en la general comodidad de llamar ópera a cualquier expresión escénica musical que tenga algún paralelismo con el

[211] Entrevista de Joaquín Serrano Soler a Juan Rulfo. Programa *A Fondo*, Radio Televisión Española, 17 de abril de 1977.

género surgido en Florencia, Italia. Y así, todo es ópera, como proviene de la lengua italiana: obra; más refinado aún, del latín *opus*, que significa trabajo o labor.

Tanto en la "Presentación" del programa de mano del estreno como en una amplia entrevista, Torres Maldonado refiere aspectos "inspiradores" para la creación musical de *Viaje*, que conviene destacar:

> De manera análoga a lo que el libreto propone con algunas imágenes descritas, se utilizan 'fotografías' sonoras concebidas a partir de eventos realmente acaecidos, como la Primera Carrera Panamericana… Desde el punto de vista de la imaginación sonora una idea transcontextual adquiere un carácter de verdadero, señal formal en la estructura musical y dramática: la cita sonora imaginaria. Este concepto, implícito de manera descriptiva o concebido a partir de la *messa in musica* del libreto, extiende sus raíces a ciertos momentos de la legendaria novela de Juan Rulfo… en los que se hace alusión a sonidos concretos, paisajes sonoros y 'voces inmateriales' (traducidos en personajes invisibles, que flotan en el espacio). [212]

Sin duda, una referencia conceptual muy semejante a la de Julio Estrada para crear *Murmullos del páramo*, pero con motivaciones estéticas y personales, técnicas de composición y resultados disímbolos: es decir, trasladar lo imaginado de Rulfo y sus sonidos ya sea a un dibujo/lienzo computarizado como Estrada o al papel pautado como Torres Maldonado.

4.4.5. Puesta en escena

Los espacios más significativos de la escena son la carretera, el automóvil y una cantina (o fonda o taberna).

> La ópera transcurre la mayor parte del tiempo en un automóvil y presenta dos desenlaces: el primero se sitúa cronológicamente en nuestros días, sugiriendo la imposibilidad de realizar un viaje en coche en el que se atraviese México de norte a sur… algo que hoy sería muy peligroso hacer y de hecho, los tres personajes principales mueren de manera atroz en esta escena. El impacto en el público que estuvo presente en las representaciones fue muy fuerte por lo inesperado de esta primera hipótesis y por su relación con lo que acontece hoy en México. La segunda

[212] "Entrevista a Javier Torres Maldonado". Camilo Irizo. *Espacio Sonoro*, Revista de Música Actual, Núm. 60, 23 de enero de 2015. Palabras prácticamente idénticas a las reproducidas en su "Presentación" del programa de mano del estreno.

> hipótesis propone un final abierto que salta cronológicamente hacia atrás, en los años cincuenta. [213]

El Interludio III y las secuencias (o escenas) VI y VII, ilustran la característica y en cierta medida la naturaleza de la ópera de Torres Maldonado. En el primero, en oscuro, se recrea con recursos electroacústicos (grabados por el autor) la atmósfera carretera del viaje y el sonido que nos hace imaginar una autopista distante en la que un automóvil avanza y se aleja, se incorpora también la intervención sonora pública de la época, la radio, las voces, las actividades cotidianas... La secuencia VI está muy bien lograda, tres de los personajes se embriagan y cantan y hablan sus problemáticas personales que coinciden en una taberna por la noche, los dos fotógrafos que viajan acompañándose y la mujer perseguida que escapa del terror:

> **Mujer/Bernice**: Alguien nos soltó de la mano hace tiempo; alguien nos dejó aquí.
>
> **Tjëëwz**: La soledad no existe amigos de la tierra; nunca hay suficiente soledad.
>
> **Hombre/Rulfo**: ¿Y si los que te perseguimos fuéramos nosotros Tjëëwz? ¿Y si nosotros fuéramos tu muerte, tu ataúd o tu recinto? ¿Y si tampoco de nosotros pudieras huir?

En la embriaguez y el caos, tras brindar "¡salud!", de pronto se ha escuchado la narración radiofónica de la Carrera Panamericana acaso como un presagio: "¡Pasó a más de 120 kilómetros esa curva! ¿A usted le gustaría tomar una curva a esa velocidad?".

La séptima secuencia (Muerte), también a oscuras, sin duda quiere transportar al espectador a una atmósfera fantasmal o terrorífica de evocación rulfiana en *Pedro Páramo*; el compositor utiliza voces grabadas y los elementos electroacústicos para lograr su propósito. De esta manera, en esas tres secuencias conocemos la soledad nocturna de la carretera, el miedo y el terror en el asomo de la muerte durante el viaje.

[213] Entrevista al compositor; citada.

4.4.6. Recepción crítica

Al tratarse de una ópera comisionada (por encargo) sobre la figura de Rulfo como personaje, el peso mayor para su germinación recayó en la libretista a partir de su profunda admiración por el escritor y su obra, y por el reconocimiento que ella ha ganado como autora; esto, pese a la sólida trayectoria del compositor. Los funcionarios del Festival Cervantino actuaron bajo esa premisa: la invitan a escribir una historia, un libreto sobre el objeto de su deseo intelectual y emocional; el complemento consistió en hallar al compositor capaz de materializar musicalmente el proyecto. De hecho, en algunos registros públicos de la ópera, el nombre de Rivera Garza antecede al de Torres Maldonado.

Sin embargo, como ha establecido el escritor argentino Ricardo Piglia en relación a los guiones de cine que escribió, o al libreto para la ópera *La ciudad ausente* (1995-1997) a partir de su novela con dicho título: yo lo escribí, pero al entregarlo dejó de ser mío y pasó a manos, imaginación y propiedad del compositor: Gerardo Gandini; hay que tenerlo en cuenta, la obra es del otro. Y en general así sucede, se suele atribuir la autoría, incluso de una simple canción de tres minutos, al creador de la música.

Afortunadamente, Rivera y Torres al parecer hicieron buen equipo. Ella como conocedora del personaje y de la anécdota básica, él teniendo la flexibilidad de aceptar musicales insinuaciones rulfianas en el libreto y en las propias palabras de la escritora: "realizar *Viaje* fue complicadísimo, pero Cristina en su texto hizo sugerencias que daban pie a imaginar paisajes sonoros". [214]

Por lo demás, como aquí se ha señalado sobre la ópera contemporánea, existe poca cobertura de prensa –más allá del anuncio y los boletines–, de los cronistas, críticos y estudiosos especializados del fenómeno. *Viaje* no se ha vuelto a reponer desde su estreno, así que habrá que esperar esa oportunidad para apreciar y valorar sus cualidades. Por cierto, dentro del Festival Cervantino 42, de 2014, cuando se estrenó la ópera de Torres Maldonado con libreto de Rivera Garza, se ofreció como reposición *Paso del Norte*, de Víctor

[214] "Hacer ópera, no sólo en México es complicado". Diana Salado; citado.

Rasgado con libreto de Hugo Salcedo (que ya hemos visto), dentro de un programa llamado "Frontera (s)" que remite a la geografía y a la problemática social de la frontera de México con el norte del país, pero también con el sur; [215] *Únicamente la verdad*, de Gabriela Ortiz con libreto de Rubén Ortiz, presente en este trabajo, también encuentra estrecha correlación con esa temática o preocupación. Además de su contemporaneidad, las tres obras tienen en común la problemática social y una geografía de estancia, llegada o salida: Ciudad Juárez, México.

[215] "En Frontera(s) se reflexionará acerca de los límites territoriales, ideológicos, morales, de género, económicos y artísticos. 'El FIC se convierte en un espacio de acción y reflexión sobre estos lugares, y los conflictos que provocan'", mencionó el director del FIC, Jorge Volpi, en la presentación del programa; en notas varias del 14 de julio de 2014.

5. Conclusiones generales

En este trabajo se ha visto cómo la ópera –que tuvo un éxito arrollador de origen en Florencia, Italia, desde inicios del siglo XVII y subsecuentemente en toda Europa–, llegó a México a principios del XVIII en su variante de zarzuela española de la primera época, y a principios del XIX, en la original modalidad italiana para tener inmediata aceptación y un arraigo gradual como género para la interpretación y la creación de los artistas mexicanos.

La ópera en México, que apenas experimenta el estilo barroco con algún asomo imperceptible al clasicismo musical, se desarrolla básicamente dentro del romanticismo decimonónico revestido de pequeñas ramificaciones sub-estilísticas (nacionalismo porfirista y nacionalismo indigenista antes, durante y después de la revolución, algún impresionismo) y arriba tarde a la expresión de la ópera contemporánea. Propiamente hasta la mitad del siglo XX, se extiende balbuceante y se consolida poco a poco en las últimas cuatro décadas recientes.

Con *La mulata de Córdoba* (1948), de José Pablo Moncayo y libreto de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo, como bisagra entre el pasado y el futuro operístico, la ópera mexicana contemporánea entra de lleno a la escena con Carlos Chávez y su *Pánfilo y Lauretta* (1957; con dos versiones subsecuentes: *El amor propiciado* en 1959 y *The Visitors*, en 1999). La primera obra particular abordada en esta investigación es *Aura*, de Mario Lavista (1989), con base en la novela de Carlos Fuentes y libreto de Juan Tovar. Significativamente, Chávez fue maestro de composición, en el Conservatorio Nacional de Música, tanto de Moncayo como de Lavista; como si la bisagra de la ópera mexicana contemporánea no fuera otro sino el propio Carlos Chávez.

5.1. Conclusiones particulares

Primera conclusión. De entre las ocho óperas analizadas en este trabajo, se percibe, en seis de sus compositores, una necesidad por encontrar un medio artístico de expresión a sus íntimas reflexiones, un vehículo o mecanismo personalizado para dar cauce a sus intereses vitales; lo mismo ocurre con una de las libretistas. Si bien en el subcapítulo 3.5 hemos

referido las capacidades y virtudes de dos compositores de éxito, uno nacional, Federico Ibarra, y otro incluso internacional, Daniel Catán, entre el grupo estudiado a detalle y el vínculo con las obras creadas en específico, se manifiesta esa intimidad de expresión casi única:

Mario Lavista. Después de ejercitar y militar musicalmente en la vanguardia, Lavista sintió un hartazgo y un deseo de superarlo regresando a los instrumentos convencionales pero utilizándolos de modo experimental, de manera diferente para crear una sonoridad que terminó cristalizando en la atmósfera fantasmal de *Aura*.

Gabriela Ortiz. Un interés muy personal en un mito femenino, Camelia la Texana, llevó a Ortiz a indagar en él durante 13 años, primero en solitario (con la ayuda de su hermano en la construcción del libreto) y después haciendo coincidir esa ambición con un encargo de la Organización de Estados Americanos para concluir el proceso en 2008, con el estreno de un trabajo iniciado en 1995, *Únicamente la verdad*.

José Antonio Guzmán. Una vida musical dedicada al estilo y la práctica del barroco del virreinato y de la etnomusicología puesta, como creación, al servicio de una reflexión filosófica vital: el vínculo, la relación y el conflicto complementario entre el bien y el mal, llevó a Guzmán a crear *Ambrosio o la fábula del mal amor*.

Gabriel Pareyón. La búsqueda de un arte escénico musical polivalente pero con la mayor originalidad posible, estimuló en Pareyón el uso de todas las herramientas cognitivas y técnicas que cultiva, y su ejercicio en el proceso creativo de la primera pieza moderna de teatro musical en lengua náhuatl con instrumentos y conceptos tomados de los *Mexicacuicatl* (*Cantares mexicanos*): *Xochicuicatl cuecuechtli*.

Víctor Rasgado. Por un lado, la búsqueda de identidad personal en la nostalgia propiciada por la vida en el extranjero, conduce a Rasgado a Juan Rulfo y a *Anacleto Morones*; por otro,

la preocupación por la miseria, la migración y la violencia le llevan a vincular la ficción rulfiana con la realidad del país en *Paso del Norte*.

Julio Estrada. El encuentro temprano con la obra de Juan Rulfo estimuló en Estrada la obsesión por la sonoridad de la única novela del escritor, esta se reveló coincidente con su propio mundo interno de ruidos y silencios, le produjo la necesidad, desprendiéndose de procedimientos convencionales y formales de composición, de crear una obra única en toda la extensión de la palabra, en el sentido de ser inimitable y difícilmente re-interpretable por alguien más que no sea su creador, *Murmullos del páramo*.

Cristina Rivera Garza. La admiración, la pasión intelectual y personal por el escritor y el hombre Juan Rulfo, ha inducido a Rivera Garza a construir una fuente de interlocución intemporal entre ella y el escritor mexicano que ha trascendido las palabras y ha sido puesta en música en la ópera *Viaje*, en la que Javier Torres Maldonado ha concretado sus experimentadas cualidades musicales.

Segunda conclusión. Hay en todos los compositores una preocupación por la construcción del libreto, no digamos en el caso de Rivera Garza como libretista, en quien resulta evidente su deseo de concreción, sobre todo entre los compositores que han creado su propio libreto como Catán, Estrada, Guzmán, Pareyón, Rasgado (en una de las óperas) y Ortiz (en colaboración); aun el propio Lavista expresa sus puntos de vista sobre el libreto y los libretistas.

Por otra parte, es importante señalar que aunque las obras de origen, de inspiración "libretística", sean disímbolas: de los *Cantares mexicanos* a "Contrabando y traición" (un narco-corrido popular), de una obra gótica inglesa como *El monje*, a una novela clásica contemporánea como *Pedro Páramo*, las creaciones operísticas están construyendo un importante y creciente acervo de libretos operísticos mexicanos que son en sí mismos materia para la investigación, el análisis y la reflexión.

Tercera conclusión. Las obras abordadas (y muchas de las óperas contemporáneas en general) escenifican, expresan la realidad social, económica y política del país: miseria, violencia, crimen, drogas, migración, impunidad. Contexto, temáticas y problemáticas que responden a la pregunta: ¿Por qué la ópera mexicana contemporánea es como es?

Cuarta conclusión. Excepto en los casos de éxito referidos, en general los compositores experimentan dificultad para ver representadas sus obras más allá del estreno y unas cuantas funciones, que tampoco resultan de fácil acceso. La insuficiente asignación de recursos económicos a las instituciones artísticas federales y a las secretarías de Cultura estatales y municipales, aunado al escaso interés en el género (se prefiere siempre lo considerado "popular") por parte de las autoridades a cargo de esas instituciones y secretarías, convierten la tarea de la representación operística en una labor muchas veces imposible.

Quinta conclusión. El público reacciona indistintamente frente a la representación escénica-musical de la ópera contemporánea: transita los extremos de la euforia y la indiferencia, cuando no el desinterés. Todo depende de la problemática planteada, la buena o mala escenificación y, en general, del alcance estético y catártico del compositor y los realizadores.

Sexta conclusión. Actualmente, en México se continúa componiendo y produciendo ópera contemporánea con temáticas, problemáticas y estéticas de orden actual ya sea en formatos experimentales o con intencionalidad más "tradicional" en términos de la música melódica y tonal. Igualmente, el número de mujeres compositoras y libretistas, crece constantemente.

Como es evidente en el presente trabajo, desde su origen la ópera ha necesitado de obras literarias provenientes de diversos géneros: poesía, novela, cuento, teatro, crónica… Así continúa siendo excepto en los casos en que se crea un libreto absolutamente nuevo. De

las obras literarias aquí abordadas, *Aura*, los versos de *Cantares mexicanos*, *El monje*, "Anacleto Morones", "Paso del Norte", *El viaje de los cantores* y *Pedro Páramo*, son obras originales transformadas en libreto cuya écfrasis se manifiesta al ser representadas en vivo. Por otro lado, los libretos de las óperas *Únicamente la verdad* y *Viaje* fueron compuestos expresamente para esas obras.

Qué tan logrado y exitoso ha sido el proceso y la puesta escénico-musical de cada una de ellas, es algo que se percibe en la recepción del público y de la crítica al momento del estreno y las reposiciones, cuando las ha habido. Y dada su contemporaneidad, habrá que esperar lo que el tiempo depare a este grupo de obras y a todas aquellas adscritas a estética semejante. Lo cierto es que tanto instituciones culturales como libretistas y compositores, experimentan un interés creciente tanto en las problemáticas de su tiempo como en las creaciones literarias también de su tiempo o no tan lejanas al presente.

5.2. Conclusiones en torno a Rulfo y la ópera mexicana contemporánea

Juan Rulfo es en definitiva una presencia importante en el medio de la ópera mexicana contemporánea y en la música clásica actual en general (valga la paradoja). Tal como muestran las cuatro óperas aquí tratadas en torno a su obra y figura, como también por las piezas orquestales o las canciones que hallan como referente de inspiración sus cuentos, su novela, sus frases, sus atmósferas y sonoridades, sus ruidos y silencios, su musicalidad intrínseca; desde Blas Galindo en 1951, hasta el día de hoy. Asimismo, es vigente por los proyectos que han sido registrados aquí y allá por la prensa en voz de diversos compositores.

Influencia lo es también, en el sentido, por ejemplo, de la identidad de Rasgado, la admiración de Rivera Garza y la sensorialidad de Estrada, o la fuente de inspiración e imaginación que ha sido para esa treintena de compositores nacionales e internacionales que han escrito desde una canción o una pieza breve para piano, hasta una ópera a partir del escritor. Es muy probable que la admiración y el reconocimiento que recibe cada vez con mayor elocuencia y fuerza su breve, mas profunda obra, y la atención que atraen su

sobria figura y su biografía escueta, se traduzcan en el futuro en nuevas creaciones musicales, sean operísticas o no.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Adriana Hidalgo editora; Argentina, 2011.

Akinari, Ueda. *Ugetsu monogarori* (*Cuentos de lluvia y de luna*). ERA; México, 1969.

Alcaraz, José Antonio. *Carlos Chávez. Un constante renacer*. INBA; México, 1996.

Barthes, Roland. *Mitologías*. S. XXI; México, 1999.

Bloom, Harold. *The Breaking of Form*. Digital.

----------. *The Anxiety of Influence.* Digital.

Burckhardt, Jacob. *The Greeks and Greek Civilization*. St. Martin's Griffin; USA, 1999.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. FCE; México, 1972.

Cantares mexicanos. Versión digital. Créditos: Resguardo: Biblioteca Nacional de México. Paleografía: Miguel León Portilla, Librado Silva Galeana, Francisco Morales Baranda, Salvador Reyes Equiguas. Traducción: Miguel León Portilla, Librado Silva Galeana Francisco Morales Baranda, Salvador Reyes Equiguas. Edición digital: Salvador Reyes Equiguas. UNAM; México, 2012.

Careaga, Gabriel. *Sociedad y teatro moderno en México*. Joaquín Mortiz; México, 1994.

Carner, Mosco. *Puccini. Una biografía crítica*. Vergara; Argentina, 1987.

Castrillo, María Dolores. *La Dafne de Rinuccini y la de Opitz: el comienzo de la ópera italiana y alemana.* Edición bilingüe. Epos XXIX; España, 2013.

Conrad, Peter. *Canto de amor y muerte. El significado de la ópera.* Vergara; Argentina, 1988.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire, ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Latinoamericana Editores; Perú, 2003.

Dalmaroni, Miguel. *La investigación literaria*. Universidad Nacional del Litoral; Argentina, 2020.

De Elías, Manuel. *Una breve visión panorámica de la ópera en México.* Academia de Artes; México, 1997.

De María y Campos, Armando. *Una temporada de ópera italiana en Oaxaca*. Crónica. Cepsa; México, 1939.

Díaz Du-Pond, Carlos. *La ópera en México de 1924 a 1984.* UNAM; México, 1986.

----------. *Ópera en el Teatro Degollado*. Gobierno de Jalisco; México, 1987.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. *Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Adriana Hidalgo editora; Argentina, 2011.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Ediciones Cristiandad; España, 1974.

Eliot, T. S. *La tradición y el talento individual*. Digital.

Espinasa, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. El Colegio de México; México, 2018.

Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo*. UNAM; México, 1990.

Fisher-Diskau, Dietrich. *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*. Altalena; España, 1982.

Fuentes, Carlos. *Aura*. Alfaguara; México, 1994.

Galilei, Vincenzo. *Dialogo della musica antica et della moderna*. Translation and Commentary by Robert H. Herman. North Texas State University; USA, 1973.

González Casanova, Pablo. *La falacia de la investigación en ciencias sociales*. *Estudio de la técnica social*. Océano; México, 1987.

Graves, Robert. *Los mitos griegos*, II tomos. Alianza; México, 1997.

Helguera, Luis Ignacio. *La música contemporánea.* Conaculta; México, 1997.

----------. *Atril del melómano*. Conaculta; México, 1997.

Jacob, P. Walter. *El arte lírico*. Editorial Claridad; Argentina, 1944.

James, Henry. *Los papeles de Aspern*. Digital.

Jiménez, Armando. *Picardía mexicana*. Posadas; México, 1975.

Jiménez Martínez, Lucía. *Estudio de la transmedialidad a través de Pedro Páramo: de la literatura a la ópera y al cine*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Estudios de Arte y Literatura. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2020.

Johansson, Patrick. *El cuecuechcuicatl: Canto travieso de los aztecas.* IIH / UNAM; México, 1991.

----------. *Cuecuechcuicatl, "Canto travieso": Un antecedente ritual prehispánico del albur mexicano*. IIH / UNAM; México, 2002.

----------. *Dilogía, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI.* IIH / UNAM; México, 2006.

León Portilla, Miguel. *Estudio introductorio a los Cantares*. UNAM; México, 2011.

Lewis, Matthew G. *El monje*. Ediciones elaleph.com; Argentina, 2002.

Martin, George. *Verdi*. Vergara; Argentina, 1991.

May, Robert. *Guía de la ópera*. Plaza & Janés; España, 1987.

Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana*. Colegio de México; México, 1996.

Melo, Juan Vicente. *Notas sin música*. FCE; México, 1994.

Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*. Conaculta; México, 1998.

Mordden, Ethan. *El espléndido arte de la ópera*. Vergara; México, 1985.

Musacchio, Humberto. *México: 200 años de periodismo cultural*. T. I. Conaculta; México, 2013.

Nietzsche, Friedrich. *De mi vida. Escritos autobiográfico de juventud* (1856-1869). El Club Diógenes/Valdemar; España, 1997.

----------. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza; España, 2000.

Osborne, Charles. *The Complete Operas of Mozart. A Critical Guide*. Indigo; Great Britain, 1997.

Pacheco, Carlos. *La comarca oral*. Ediciones la Casa de Bello; 1992.

Pahlen, Kurt. *Carmen. Libreto, presentación y comentario*. Vergara; Argentina, 1991.

Pajares, Alberto Bernabé. *Platón y el orfismo*. Universidad Complutense; España, 1998.

Palacio, Héctor. *De Caruso a Juan Gabriel. Una mirada de la cultura en México*. UJAT/Laberinto; México, 2019.

Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Universidad Panamericana; México, 2007.

----------. *Xochicuicatl cuecuechtli*. SEP / Registro Público del Derecho de Autor (obra musical); México, 2013.

Payno, Manuel. *Los bandidos de Río Frío.* Textos.info; España, 2018.

Platón. *Protágoras. Diálogos*. Gredos; España, 1985.

Pulido Granata, Francisco Ramón. *La tradición operística en la Ciudad de México. 1900-1911.* UNAM; México, 1981.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte. Digital. USA, 1984.

----------. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones El Andariego. Argentina, 2008.

Rastier, François. *Semántica interpretativa*. S. XXI; México, 2005.

Revueltas, Silvestre. *Silvestre Revueltas por él mismo*. ERA; México, 1989.

Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante el Segundo Imperio (1862-1867).* UNAM; México, 1959.

----------. *El teatro en México en la época de Juárez (1868-1872).* UNAM; México, 1961.

Rivas Iturralde, Vladimiro. *Noches de ópera.* UAM; México, 2020.

Rivera Garza, Cristina. *Había mucha neblina o humo o no sé qué.* Random House; México, 2016.

Rodríguez Gómez, Juana y Néstor Echeverría. *El teatro de ópera*. Centro Editor de América Latina; Argentina, 1969.

Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Planeta; México, 1986.

----------. *Pedro Páramo*. FCE/Tezontle; México, 1986.

Sáenz, Daniel Martín. *¿Qué es la ópera? Una tipología general de ideas filosóficas*. Universidad de Oviedo. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; España, 2021.

Salcedo Larios, Hugo. *El viaje de los cantores*. Conaculta; México, 1990.

Schonberg, Harold C. *Los virtuosos*. Vergara; Argentina, 1986.

Solana, Rafael. *Crónicas*. Universidad Veracruzana; México, 1996.

Sosa, José Octavio. *La Ópera en México de la Independencia a la Revolución*. Conaculta; México, 2010.

----------. *Ópera en Bellas Artes*. Conaculta/Inba; México, 1999.

----------. (Compilador). *José Antonio Alcaraz a través de sus textos*. Conaculta; México, 2008.

Tabuenca Córdoba Socorro y Carlos Ramírez-Pimienta, coordinadores. *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*. Universidad Autónoma de Sinaloa; México, 2016.

Torres, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana*. UAM Azcapotzalco; México, 2007.

Velazco, Jorge. *De música y músicos*. UNAM; México, 1983.

Villoro, Juan. *La significación el silencio y otros ensayos*. FCE; México, 2016.

Xirau, Ramón. *Palabra y silencio*. S. XXI; México, 1964.

Ximénez Estrada, Carlos. *Festival Internacional Cervantino. Un cuarto de siglo*. Conaculta; México, 1997.

Wagner, Cosima. *Cosima Wagner's Diaries. An Abridgement*. Pimlico. Great Britain, 1994.

Fuentes hemerográficas

Heterofonía
Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
Tema y Variaciones de Literatura UAM

Casa del Tiempo UAM
Pro Ópera
Letras Libres
Gaceta UNAM
GacetaUdeG
Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
Reseña Histórica del Teatro en México. Sistema de información de la crítica teatral
Letralia. Tierra de Letras
Caleidoscopio
El Mostrador
Trasdemar. Revista digital de Literaturas Insulares
Revista Electrónica Imágenes
Beolberística
Ciencia y Cultura. Universidad Católica Boliviana
Espacio Sonoro. Revista de Música Actual
Blog Mi Rulfo mío de mí

La Jornada
El Universal
Milenio
Excélsior
El Economista
El Financiero
El Comercio
Reforma
La Crónica de Hoy
El Informador
Notimex
Los Angeles Times
The Hollywood Reporter
BBCNews
El País
Vanguardia.com.mx
IzquierdaDiario.es

Grabaciones de audio, videos y créditos del estreno de las óperas

Estrada, Julio. *Murmullos del páramo*. Versión competa de audio en SoundCloud de 2006 y fragmentos de representaciones en video/youtube.

8 voces solistas (2 sopranos, soprano coloratura, mezzo-soprano, contralto o contratenor, tenor, barítono, bajo); 5 instrumentos solistas (shō, tbn, guit, cb, ruidista); 12 altoparlantes en 3D con grabación de voces de los actores: Ernesto Gómez Cruz, Ana O. Murguía, Isabel Benet, Paloma Woolrich, Augusto Escobedo, Julio Estrada; atmósferas sonoras (Jalisco, Morelos, Radio Nacional de España) y aires mexicanos.

Guzmán, José Antonio. *Ambrosio, o la fábula del mal amor*. Representaciones en la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM y en el Teatro del Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México, 1990 y 2006, respectivamente.

Ambrosio: Genaro Sulvarán / Jorge Lagunes
Demonio: Rosendo Flores
Esteban / Matilde: Regina Orozco
Antonia Dalfa: Gabriela Herrera / Luz Angélica Uribe
Inés de Medina: Violeta Dávalos / Gabriela Sevilla
Lorenzo de Medina: Héctor Sosa
Abadesa: Héctor Sosa / Margarita González
Gabriel-Peregrino: Alfredo Portilla
Elvira Dalfa: Olivia Gorra / Lourdes López
Flora: Ruth Ramírez / Margarita Botello
Agorero: Francisco Grijalva
Directora de escena: Jesusa Rodríguez
Director concertador: Eduardo García Barrios

Lavista, Mario. *Aura*. Versión del estreno en el Teatro del Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México, 1989.

Aura: Lourdes Ambriz, soprano.
Consuelo Llorente: Encarnación Vázquez.
Felipe Montero: Alfredo Portilla.
General Llorente: Fernando López.
Director de escena: Ludwig Margules.
Orquesta del Teatro del Palacio de Bellas Artes.
Director concertador: Enrique Diemecke.

Ortiz, Gabriela. *Únicamente la verdad.* Representación en el Festival México; Teatro Julio Castillo, Ciudad de México, marzo de 2010. Elenco y créditos del estreno el 8 de agosto de 2008 en Estados Unidos:

Camelia la Texana (Agustina-Camelia, Camelia-Maria Lugo): Meghan Dewald
Diseñadora de la revista *Alarma!*: Carolina Castells
Secretaria de la *Alarma!*: Abigail Mitchell
Señor de El Paso (Mario Borunda): Jerome Sibulo
Periodista (Cesar Güemes): Chris Lysack
Compositor (Ángel González): Sean McCarther
El Tigre (Jorge Hernández): Jake Sentgeorge
El escritor de „blogs“: Joseph Legaspi
El fotógrafo: Justin Merrick
Dirección de escena: Chía Patiño
Indiana University Contemporary Vocal Ensamble
Directora concertadora: Carmen Helena Téllez

Pareyón, Gabriel. *Xochicuicatl cuecuechtli*. Representación en el 46º Festival Internacional Cervantino; Teatro Juárez de Guanajuato, Gto., 2018 (como primera fuente). Y también la versión del estreno en Teatro Nacional de las Artes. Ciudad de México, 2014.

Cuicamatini / Xochipilli: César Juárez-Joyner
Ahuiani Citlalicue: Silvia Moreno
Ahuiani Chalchiutlicue: Dalia Xiuhcoatl
Ahuiani Chicomecoatl-Xilonen: Priscella Uvalle
Tohuenyo: Ricardo Díaz
Ensamble Kuauhkiauhtzintli (Lluvia de Palos)
Director artístico (musical y escénico): José Navarro Noriega

Rasgado, Víctor. *Anacleto Morones*. Representación del estreno en el Teatro Caio Melisso. Spoleto, Italia, 1994.

Lucas Lucatero (tenor): Elías Granados
Pancha Fregoso (mezzosoprano): Marcella Foranna
Nieves García (soprano): Maria Grazia Casini
Anacleto Morones (barítono): Roberto Accurso
La huérfana (soprano): Anail Lee Chiesa

Melquíades (mezzosoprano): Claudia Vignati Schoetensack
Orquesta y coro de la Guildhall School
Director concertador: Mark Fitz-Gerald

----------. *Paso del Norte*. Estreno en el XVII Festival Eduardo Mata. Teatro Macedonio Alcalá, Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 2011

María, esposa de Lauro, y Migrante (soprano): Lourdes Ambriz
Lauro, Maquinista y Rezandero (tenor): Juan Carlos López
Rezandero y Miguel Tostado, el sobreviviente (barítono): Benito Navarro
Instrumentos sinfónicos y de la banda zapoteca tradicional del Istmo de San Bartolomé Zoogocho

Torres Maldonado, Javier. *Viaje*. Representación en el 42º Festival Internacional Cervantino. Teatro Juárez de Guanajuato, 2014

Hombre / Juan Rulfo (tenor): Baltazar Zúñiga
Mujer / Bernice Kolko (soprano): Sevan Manoukian
Tjëëwz (mezzosoprano): Camille Royer
Policía (barítono): Baltazar Zúñiga
Ensemble Sillages de cuatro instrumentos, y recursos electro-acústicos
Director de escena: Christine Dormoy
Director musical: Nicolás Chesneau

Diversas óperas completas y/o fragmentos de los compositores Daniel Catán y Federico Ibarra, y de las mujeres compositoras referidas en el 3.5.

Entrevistas, reportajes y notas informativas diversas en Canal Once, Canal 22, TvUNAM, Radio Educación, Radio Televisión Española, Televisión Nacional de Chile.