



## Apariciones sonoras entre el texto y la ópera: sinestesia y transfiguración en *Aura* de Carlos Fuentes y Mario Lavista

## Sound Apparitions between Text and Opera: Synesthesia and Transfiguration in *Aura* by Carlos Fuentes and Mario Lavista

SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

### Resumen

En este texto se aborda la esfera sonora que vincula las obras *Aura* (1962) de Carlos Fuentes y la ópera que Mario Lavista compuso y estrenó en 1989 a partir de ella. En primer lugar, se recuerda la importancia que la música tuvo para Fuentes y se analiza la manera en que, en su *Aura*, se alude al plano sonoro y a otras experiencias sensoriales que operan de manera sinestésica. Después, se hace un recorrido historiográfico que documenta la recepción del texto por parte de diversos compositores y la reapropiación que Lavista hace mediante un proceso sistemático y riguroso, derivado de su amplio repertorio de reinterpretaciones y adaptaciones del plano literario. La idea central del ensayo es mostrar las múltiples relaciones que pueden darse entre la literatura y la música, además de las redes interpretativas y los complejos niveles de sentido resultantes.

### Palabras clave

*Aura*, Carlos Fuentes, Mario Lavista, literatura y música, adaptación, reapropiación

## Abstract

This article deals with the realm of sound that links Carlos Fuentes' *Aura* (1962) and Mario Lavista's opera of the same title, composed and premiered in 1989. First, it considers the importance of music to Fuentes and analyses how, in his *Aura*, sounds and other sensorial experiences are synaesthetically presented. Then, the paper centers on historical facts that illustrate the reception of Fuentes' text by several composers, underlining the systematic and detailed re-appropriation by Lavista derived from his experience re-interpreting and adapting other literary works. The core of the paper is to show the multiplicity of the possible links between literature and music, along with the complexity of the signifying levels that result from their interpretation.

## Key words

Aura, Carlos Fuentes, Mario Lavista, music and literature, adaptation, reappropriation

*El amor es como la música: hermoso, extraño, doloroso, convulsivo, salvaje.*  
—Carlos Fuentes<sup>1</sup>

**E**l símil de este epígrafe, en donde Carlos Fuentes tan poéticamente planteaba la esencia de su novela *Instinto de Inez* (2002), puede prestarse aquí para acercarnos a otra de sus emblemáticas obras, *Aura* (1962), que como pocos textos de la literatura mexicana —entre los que habría que añadir *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo— ha suscitado diversas reinterpretaciones y adaptaciones al plano musical. Tal es el caso de la ópera que bajo el mismo nombre compuso y estrenó Mario

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente el 1 de julio de 2001 por el diario *El Comercio* de Ecuador, y reproducido más de una década después en el mismo diario, en la columna titulada “Carlos Fuentes tuvo su historia con Ecuador”, 15 de mayo de 2012 (<http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/carlos-fuentes-tuvo-historia-ecuador.html>).

Lavista en 1989. Una vía para abordar la esfera sonora desde la vinculación que en este caso existe entre estas obras creadas a partir de lenguajes artísticos distintos es atendiendo a las posibles resonancias y reverberaciones que las unen, recurriendo para ello tanto al análisis como a un rastreo de tipo historiográfico-documental: primero, al reconocer el papel que tiene la música para el propio escritor; luego, al observar a lo largo de la narración cómo en *Aura* se alude al plano sonoro, vinculándolo con otras experiencias sensoriales que operan de manera sinestésica. Desde el otro plano artístico, nos remitiremos al fenómeno de la recepción que esta obra ha tenido al ser reinterpretada por diversos compositores, resaltando algunas coincidencias que en este sentido comparte con la novela de Rulfo, así como las diferencias que éstas presentan en sus respectivas reelaboraciones musicales. Dado el interés particular que por su parte ha tenido Lavista en la literatura, no parece casual que entre su repertorio encontremos composiciones inspiradas en ambas narraciones. Pero de éstas, *Aura* puede sin duda considerarse como el producto de un proceso de reappropriación más sistemático y meticuloso para derivar en el plano operístico. Por lo mismo, merecerá una aproximación más detallada en la última parte de este ensayo. Las diversas escalas que se plantean como parte del argumento tienen la finalidad de mostrar que los vínculos entre literatura y música, en el caso de estas obras y creadores específicos, no son unilaterales ni simples, sino que permiten reconocer complejas redes de relaciones en múltiples y muy profundos niveles de sentido.

## Visiones literarias de la ópera: claves para entender la relación de Fuentes con la música

*Los escritores somos los esclavos de la creación,  
mientras que los músicos son sus amos.*

—Carlos Fuentes<sup>2</sup>

Los vínculos que se pueden establecer de Fuentes con la música son diversos y se ven reflejados en su vida y obra de muchas maneras. Por un lado, está la faceta que nos lleva al mundo de la música popular, específicamente al género de los boleros, en los que el escritor encuentra un rico potencial discursivo que integra y explota en su obra. Así consta, por ejemplo, en *La región más transparente* (1958), donde lo referente a las canciones aparece ya sea como subtítulos que dan la pauta para el desarrollo de ciertos capítulos; como alusiones que dan cuenta de un ambiente y contexto dados en la trama; o como citas íntegras de versos que evocan canciones ampliamente conocidas y que simbólicamente cumplen un papel estratégico que se integra a la trama. Todas estas funciones referenciales en la novela contribuyen a conformar el retrato sociocultural que se hace de la Ciudad de México en la década de los cincuenta.

Por el lado de su afición a la llamada música clásica, Fuentes también encontró en los géneros musicales que la conforman motivos y estrategias de otro tipo, que buscó transponer a su narrativa.<sup>3</sup> Es quizá en el ámbito de la ópera don-

---

<sup>2</sup> Fuentes en Fresán (2001).

<sup>3</sup> “En Carlos Fuentes, el referente sonoro sensorial toma cuerpo en los personajes de sus novelas. Literatura que capta las cualidades atemporales y lúdicas del territorio auditivo. Su narrativa contiene curvas agógicas de intensidad expresiva que provocan en el lector una sensación de complejidad rítmica. [...] La cultura musical de Fuentes siempre vasta, comentaba: ‘Berlioz es el músico de mediados del siglo XIX que más se anticipa a su tiempo. Se anticipa a Stravinsky, a Weber, a toda la música de la gran disonancia moderna.’ [...] Al igual que Cortázar con toda la magia del ritmo, de la música y la renovación del lenguaje, Carlos Fuentes adopta y desarrolla historias y personajes entrelazados con mundos sonoros. [...] En la obra de Carlos Fuentes, estas disciplinas no solo conviven con la acústica de las palabras, sino que logran la plenitud emocional a través de sus personajes, al involucrarse en un éxtasis contenido y la cima de las sensaciones musicales literarias.”

de pueden observarse los lazos más ricos y sugerentes que le influyeron para su escritura, como da cuenta la ya evocada novela *Instinto de Inez*, en la cual se narra una historia de amor entre una cantante y un director de orquesta, en una trama que gira en torno a la ópera *La condenación de Fausto* de Héctor Berlioz.<sup>4</sup>

Además de inspirarse en el género operístico para sus novelas,<sup>5</sup> hay que recordar que Fuentes también se aventuró a escribir un libreto para la ópera *Santa Anna*, compuesta por José María Vitier y estrenada en 2008 en el Teatro de la Ciudad (México), bajo la dirección escénica de Lorena Maza.

Llama la atención, sin embargo, que sea *Aura* la obra que moviera a más de un compositor a escribir una obra musical, como se abordará más adelante, con lo cual Fuentes —sin habérselo propuesto— nuevamente queda vinculado al ámbito operístico. No obstante, la fascinación por llevarla al mundo musical parece provenir, contrariamente a lo que podría suponerse, menos de las referencias sonoras presentes en el texto que del riquísimo discurso perceptual de carácter sinestésico al que éste se refiere.

---

(Álvarez del Toro, 2012; las citas de Fuentes que aquí aparecen fueron tomadas de la entrevista realizada por Milagros Aguirre para el periódico ecuatoriano *El comercio* el 1 de julio de 2001).

<sup>4</sup> Según declara Carlos Fuentes en otra entrevista, mientras escribía el *Instinto de Inez* escuchaba esta ópera de Berlioz compuesta en 1846, misma que lo inspiró en varios sentidos: “Hay pasajes enteros en los que traté de capturar el ritmo de *La condenación de Fausto*. Esas disonancias extraordinarias que él produce por primera vez en la música y que luego encontramos, cien años después, en Stravinsky. Una disonancia misteriosa que rompe el orden del mundo y nos hace dudar de su estabilidad y de su lógica. También hay cierta sinuosidad rítmica muy propia de las óperas y de las obras sinfónicas de Berlioz que me influyó enormemente. Escribí la novela escuchando todo el tiempo a Berlioz” (Fuentes en Solares, 2001: 7). La mención que el mexicano hace aquí a Stravinsky tampoco parece extraña, pues sus obras no sólo fueron de inspiración para poetas como Ezra Pound (véase para ello también la cita de Mario Lavista más adelante), sino también para otros autores hispanoamericanos del siglo XX, como Alejo Carpentier en *La consagración de la primavera* (1979).

<sup>5</sup> Como referencia indirecta a la ópera, resulta significativo que Fuentes recuerde los encuentros que tuvo con Maria Callas y cómo le impresionó esa voz con la que podía transfigurarse para cambiar repentinamente de edad, lo cual contribuyó a la concepción de su personaje: “[...] she had given me my secret: Aura was born in that instant when Maria Callas identified, in the voice of one woman, youth as well as old age, life along with death, inseparable, convoking one another, the four, finally, youth, old age, life, death, women’s names: ‘La juventud’, ‘la vejez’, ‘la vida’, ‘la muerte’” (Fuentes, 1983: 538).

***Aura*: una novela para los sentidos**

*El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña;  
es la madre de la fantasía, de los dioses.  
Posee la segunda visión, las alas que le permiten  
volar hacia el infinito del deseo y la imaginación...*  
—Jules Michelet

Con este epígrafe del historiador y escritor francés del siglo XIX inicia esta breve y a la vez densa novela de Fuentes situada en 1961, que narra el destino del personaje principal, Felipe Montero, tras caer —casi por fuerzas del destino— preso del encanto femenino de la joven Aura; preso también de la casa antigua que ésta habita al lado de su anciana tía Consuelo en el centro de la Ciudad de México; y finalmente de un devenir temporal incierto. Estas circunstancias presentan sin embargo las condiciones ideales para que el personaje agudice sus sentidos y traduzca cada sensación, por más nimia que ésta sea, en una experiencia.

Narrada en tiempo presente y alternada sólo por momentos con el uso del futuro imperfecto, *Aura* nos envuelve en una historia focalizada en el personaje masculino, desde una perspectiva que además resulta poco habitual: la segunda persona del singular. Fuentes encuentra así la fórmula perfecta para presentar — en una especie de imperativo predeterminado— el devenir de este joven historiador que atiende ingenuo a una solicitud de empleo en aquel domicilio que será a la vez su espacio laboral, su escenario amoroso y su condena. Esta fórmula adquiere además un carácter mostrativo que, por los indicios que ofrece, invita a imaginar la trama como una representación escénica.<sup>6</sup>

El detalle con el que son descritas las abundantes y enigmáticas experiencias captadas por los sentidos se contrapone al escueto diálogo que Felipe logra tener con las dos únicas habitantes del recinto. Dicha interacción, caracterizada

---

<sup>6</sup> Puede especularse que una razón por la cual se ha privilegiado su adaptación como ópera se debe justamente a las pautas que ofrece para una natural transposición a la escena.

por una gran economía del lenguaje, refuerza el misterio y la tensión que se siente en el ambiente, envuelto en un extraño silencio que paradójicamente aparece saturado de sensaciones. Más adelante se podrá comprobar cómo estos rasgos también favorecerán la creación del guion de Lavista, y cómo la composición misma se apoya en dicha profusión de experiencias sensoriales y sensuales, que se vuelven una fuente de inspiración y detonan las ricas posibilidades de su representación en el plano musical. Pero valga primero recorrer brevemente el texto, en busca de esas marcas sensoriales que articulan la trama.

Desde las primeras páginas el narrador ya nos predispone a atender a la sutileza de los gestos perceptuales, algunos de ellos discretos, como el de la descripción táctil que nos revela el estado anímico de Felipe quien con la mano en el bolsillo juega nerviosamente con unas monedas de cobre, mientras espera al autobús que lo llevará al centro de la ciudad (Fuentes, 1972: 10). Gestos minimalistas como éste se encuentran opuestamente alternados por otros que resultan avasalladores, como cuando se relata su recorrido por la calle de Donceles, caracterizada por su movimiento, sus olores y ese ruido debido a “la fila detenida de camiones y autos [que] gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa” (12). Pero la descripción pronto se focaliza de nuevo en el detalle, como en un *close up*, al llegar a la puerta de la casa cuya manija gastada y helada de cobre se siente al contacto, haciendo que se abra misteriosamente “al empuje levisimo de tus dedos” (11). A partir de aquí las sensaciones se condensan y agudizan, en un espacio cerrado y oscuro que se percibe muy aislado de la vida y el bullicio de la calle: “Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado —patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso—. Buscas en vano una luz que te guíe. Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco [...]” (12).<sup>7</sup> Este acto, sin embargo, se ve interrumpido por la percepción

---

<sup>7</sup> Es precisamente esta escena con la que da inicio la ópera de Lavista, centrándose en el desarrollo que se llevará a cabo sólo al interior de la casa. Las menciones que se hagan a partir de aquí a la ópera derivan del libreto, pero sobre todo de la videograbación del estreno que se realizó en el Palacio de Bellas Artes en 1989. Ambos documentos (el primero en su versión manuscrita como

sonora de una voz “aguda y cascada” que se anticipa a la voluntad y los movimientos del joven, con claras y precisas instrucciones para subir a la casa: “—No... no es necesario. Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera a su derecha. Suba, por favor. Son veintidós escalones. Cuéntelos” (12).<sup>8</sup>

La narración se enfoca de nuevo en la percepción olfativa, destacando de forma reiterada aquel penetrante olor a humedad, mientras Felipe avanza sobre superficies diferentes que son distinguibles por el sonido de los pasos a su contacto: “[...] marcas tus pasos, primero sobre baldosas de piedra, enseguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro” (12). Luego, mientras Felipe siente “el portafolio apretado contra las costillas”, toca la puerta que también huele a pino húmedo y viejo y percibe, al abrir la puerta, “un tapete bajo tus pies. Un tapete delgado, mal extendido, que te hará tropezar [...]” (12). Entra al relevo entonces la percepción visual cuando se describe esa “nueva luz grisácea y filtrada que ilumina ciertos contornos [...] las luces dispersas se trenzan en tus pestañas, como si atravesaras una tenue red de seda. Sólo tienes ojos para esos muros de reflejos desiguales, donde parpadean docenas de luces” (13), unas luces “devotas”, de veladoras repartidas a lo largo de las repisas, que crean reflejos sobre otros objetos brillantes (corazones de plata, frascos de cristal, vidrios enmarcados).<sup>9</sup> Entre esos reflejos Felipe descubre “el signo de una mano que parece atraerte con su movimiento pausado”. Esa mano, ahora desde su agencia táctil, que “toca la tuya con unos dedos sin temperatura que se detienen largo tiempo sobre tu palma húmeda, la voltean y acercan tus dedos abiertos a la almohada de encajes que tocas para alejar tu mano de la otra” (13-14).

---

“Partitura para canto y piano”, y el segundo en una cinta de VHS) fueron ofrecidos para su consulta por el propio compositor. Estas notas permitirán contrastar los elementos comunes y divergentes entre la novela y la ópera en esta referencial puesta en escena.

<sup>8</sup> Con ligeras variantes en el texto, pero será básicamente a partir del mismo diálogo, a manera de instrucción sentenciosa, que hará presencia la voz de Consuelo en la propuesta de Lavista, sin que tampoco el espectador alcance a verla claramente en su lecho envuelto en penumbras (escena I).

<sup>9</sup> En la escenografía operística también hay un espacio saturado de velas, que aparece como un lugar ambiguo, cercano a la alcoba, pero independiente. Un lugar que se prestará a varios rezos.

La tónica de la descripción se mantiene, mostrando a un Felipe torpe e indefenso, que tropieza de nuevo, ahora con las patas de la cama, procurando estar cada vez más atento a los detalles de los objetos que se insinúan desde el claroscuro, tanto los saturados sobre la mesa de noche como los cegadores y reconociblemente religiosos que se ubican en el resto de la habitación, hasta que logra ver a Consuelo, con “un rostro casi infantil de tan viejo”, envuelto en cofias de seda, sábanas y chales de estambre, de mirada penetrante, cuyos ojos son captados hasta en el más mínimo detalle (16). Esta presencia tan contundente contrasta con la aparición sutil de Aura, de quien apenas se distingue su juventud. Su presencia casi etérea se refuerza por la sorpresa que causa su repentina y silenciosa aparición, “sin ningún ruido —ni siquiera los ruidos que no se escuchan pero que son reales porque se recuerdan inmediatamente, porque a pesar de todo son más fuertes que el silencio que los acompañó—” (17). Finalmente, Felipe también logra mirarle a los ojos a esa muchacha, enamorándose de ellos: “esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear” (18).<sup>10</sup>

Así inicia esta residencia del joven en este domicilio, con la misión de organizar para su eventual publicación los escritos del difunto marido de la dueña, el general Llorente, guardados por más de seis décadas. Sumergido en una misteriosa, pero a la vez por momentos mágicamente cautivadora atmósfera de luces opacas y de penumbras, poco a poco se va familiarizando con ese espacio dominado por el silencio. Un silencio sólo rara vez interrumpido, ya sea por el eco de una campana que recorre los pasillos para avisar que es la hora de comer, por el sonido de sus propios pasos al andar, por el maullido fantasmal de unos gatos o por los chillidos de ratas que no se alcanzan a ver. En ese espacio confinado el oído incluso parece afinarse para percibir el susurro que provoca el cuerpo al tacto de

---

<sup>10</sup> Este episodio se corresponde con la escena III de la ópera, donde Felipe, en un canto íntimo y pausado —casi contemplativo y anhelante—, evoca los ojos de Aura, aunque con un parlamento más austero pero a cambio más reiterativo, *ad hoc* a la interpretación musical.

los objetos, así como al contacto siempre añorado aunque fugaz con Aura, a quien aprenderá a reconocer así, en secreto, sin nunca llegar a conocerla del todo.

Bajo esa gramática de los sentidos agudizados a su máxima expresión se gestionan aquellas horas y días inciertos que Felipe pasa en un encierro aparentemente voluntario, expuesto por entero a las sensaciones y sentimientos que se dan en ese estado entre la espera y la expectación, un estado en el que sólo rara vez se ve acompañado de voces, aun cuando fuera la del leve pero agudo murmullo que simula un “chirreo de pájaro” (32), con el que escucha a Consuelo dirigirse a Aura; o las que se concretan en austeras palabras, con las que ambas anfitrionas llegan a dirigirse a él. A cambio, Felipe imagina diálogos con el coronel, cuya voz pareciera hablarle desde las páginas de sus memorias. En aquel aislamiento al que queda confinado en esa construcción amurallada además por los edificios gradualmente erigidos a su alrededor,<sup>11</sup> el joven comienza a experimentar a partir de los recuerdos de los que está llena y hasta que las fronteras entre lo vivido, lo soñado y lo recordado se difuminan y confunden.

La única habitación en la que parece encontrar refugio del sostenido y oscuro encanto es la que le es asignada. Una habitación que gracias a un gran tragaluz se vuelve más luminosa, contrastando “con la penumbra del resto de la casa” (20). Pero esa luz, paradójicamente, le comienza a resultar cegadora.

La dinámica de complicidad y a la vez de dominio a la que se ve sometido Felipe ante las mujeres le genera, además, la impresión de encontrarse en medio de un juego de espejismos que no deja de intrigarlo.<sup>12</sup> Si bien se asume como tomando partido por la más joven, reprueba su silencio y obediencia, viéndola “incapaz de hablar frente a la tirana, moviendo los labios en silencio, como si en silencio

---

<sup>11</sup> A ello alude la anciana en el diálogo que sostiene con Felipe durante la cena, escena IV, mov. 42.

<sup>12</sup> Dicho juego se hace patente en la ópera de Lavista en la escena que Felipe observa durante la cena a las dos mujeres comer su sopa en movimientos lentos y totalmente sincronizados. La acotación en la escena IV, mov. 41 hace referencia precisamente a esa sincronía: “Aura está atenta a los gestos de Consuelo y se diría que los repite”. La relación especular se da aquí no sólo a nivel de movimiento gestual, sino también en el canto, cuyo tempo indica un *rallentando*.

te implorara su libertad, prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si sólo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven” (34). Y llevado por el deseo y la voluntad de ayudarla, sueña hasta sus gritos de advertencia, pero despierta ante su propio grito mudo, para acto seguido percibir “esos labios que murmullan con la voz más baja, te consuelan, te piden calma y cariño” (35). Esos momentos, en los que no alcanza a ver a su amada, tampoco le pide palabras. Como puede desprenderse de esta serie de secuencias, el silencio es aquí también el vehículo principal a partir del cual los personajes logran vincularse.

Poco a poco Felipe cae en la cuenta de que Aura vive en esa casa “para perpetuar la ilusión de juventud y de belleza de la pobre anciana enloquecida. Aura, encerrada como un espejo, como un ícono más de ese muro religioso, cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginados” (40). Y en una especie de alucinación, de sueño nuevamente silencioso descubre que ella, “cumpliendo su oficio de aire”, vacía de sí misma y de su propia voluntad, lo mira también a él como si fuera aire (41), y reconoce que su grito mudo “es el eco del grito de Aura” (42). Esta parte del texto presenta a nivel visual un interesante encabalgamiento que refuerza la sensación de un sueño hipnótico, predeterminado, en el que el joven presencia la fusión de identidades en el cuerpo y la voluntad de la anciana.

No sólo se estimulan los sentidos de la vista, el oído y las percepciones táctiles, sino que el extrañamiento sensorial se refuerza a partir del sentido del gusto, pues la especialidad de la casa resultan ser platillos hechos a base de riñones, cuyo sabor se infiere como pastoso y oscuro, dejando una sensación de amargura en el paladar, muy en sintonía con lo que se percibe en el ambiente.

Aun cuando el único lugar abierto parece ser el patio, no resulta más esperanzador ni libre que el resto de la casa, pues se describe a partir de la penetrante y oprimiente sensación de humedad que se insinuó desde el inicio de su estancia: ese pesado olor a lama, a veces disfrazado por el de las flores y de “hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas [...]. Cobran vida a la luz de tu fósforo, se mecen con sus sombras mientras tú recreas los usos de este herbario que dilata las pupi-

las, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, consuela con una calma voluptuosa” (45).

Estas experiencias nuevamente se ven cruzadas por el sueño, pero un sueño que colinda cada vez más con la realidad y en el cual se confirma el intercambio de identidades entre la anciana y la joven. Más allá de toda sorpresa o extrañamiento, Felipe se somete a ese extraño encanto bajo la luz opalina, dejándose llevar hasta por el canturreo de “esa melodía, ese vals que tú bailas con ella, prendido al susurro de su voz. [...] También tú murmuras esa canción sin letra, esa melodía que surge naturalmente de tu garganta” (46). El acto seductor adquiere un carácter de rito religioso de comunión singular<sup>13</sup> que culmina en murmullos en los que él repite su nombre al oído y ella le pregunta al oído, por primera vez con “voz tibia”, “¿Me querrás siempre?”, como buscando asegurar en su respuesta un amor eterno.

El texto continúa desbordándose en descripciones sensoriales múltiples y casi simultáneas. Al tiempo que vuelven la experiencia más presente, se fusionan hasta confundirse, alimentando esa especie de embriaguez e irrealidad, derivadas de los efectos sinestésicos producidos por los sentidos. Son esos efectos también por los que unos elementos e identidades se proyectan en otros, como ocurre por ejemplo con el color verde, constituido como un *Leitmotiv* cromático que reaparece de distintas formas entre la penumbra: verdes son los ojos de ambas; verde el vestido de Aura, al igual que el de Consuelo a partir del que el general Llorente la evoca de joven en sus memorias; verde la bata que ella misma usa ya de anciana; verde el papel tapiz y el que ostentan algunos muebles; verde aquel musgo húmedo o el de las plantas que conforman el herbolario.

Hacia el final, Felipe hace el intento de cuestionar a Aura y de convencerla de liberarse del yugo de la anciana,<sup>14</sup> pero el diálogo resulta infructuoso. A cambio, consigue pactar una cita amorosa en la que siente que la joven y su tía son una sola.

---

<sup>13</sup> Como señala Octavio Paz, el rito es el eterno retorno, no hay regreso de los tiempos sin rito, sin encarnación (cf. Eudave, 2001).

<sup>14</sup> En la ópera esto ocurre en la escena IX, donde Aura lo convence de ir a visitar a su dormitorio, que es el mismo de la anciana.

Estos temores quedan corroborados al consultar sin autorización unos documentos resguardados bajo llave. Se trata de una parte de las memorias del general, en donde refiere a la aparentemente descabellada idea de Consuelo de poder encarnar en un cuerpo más joven. Además, encuentra ahí unas fotos antiguas. Producto del propio acto de mirar, se asombra incluso al identificarse a sí mismo con la imagen del general. Así, también él se reconoce víctima de ese desdoblamiento que la anciana ya le había insinuado al augurarle: “Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo” (16). Aturdido ante este reconocimiento, se activa de nueva cuenta la percepción sinestésica al sentir su cabeza “inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas” (56-57).<sup>15</sup> El reconocimiento de esta doble identidad cancela su confianza en el tiempo:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con una velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo. (57)

En plena oscuridad, se escuchará llamar a Aura con su propia voz “sorda, transformada después de tantas horas de silencio”; el diálogo con ella será seguido por un último encuentro amoroso, en el que el cuerpo de contacto será el de Consuelo, flácido, gastado. Se evidencia que Aura en tanto realidad se ha desvanecido, pero queda la promesa de que regresará.<sup>16</sup>

La forma de plantear esta relación amorosa a partir de una entreverada estructura en la que las identidades se mezclan y el final nunca llega, es lo que ha he-

---

<sup>15</sup> Esto aparece en la ópera entre la escena VI y VII, donde este baile lo encarna Aura en un traje de otra época, acompañada del general Llorente, mientras Felipe lee el episodio en la biblioteca.

<sup>16</sup> Es ésta también la última escena (XI) con la que cierra la ópera.

cho a más de un crítico de *Aura* aproximarse a ella desde el mito.<sup>17</sup> Fuentes mismo reveló que su propuesta pertenece a una genealogía de relatos de autores como Pushkin, Dickens y James, que aluden a esa particular circularidad y repetición.<sup>18</sup> Así también, en su acercamiento a la obra de Fuentes, Julio Ortega comenta que este asunto está presente en varias novelas:

Son *Aura*, *Cumpleaños* y *Una familia lejana* sus novelas más persuasivas porque en ellas, como en una pieza musical barroca, el artificio y la poesía se funden con la autoridad de una forma compleja, en sí misma suficiente. [...] Mito, historia, identidad, no son categorías dadas que permitan un mero seguimiento de sus variantes en cada novela. Ocurren como una retórica, en primer lugar, donde el yo basa sus referentes que, en el proceso del relato, son puestos en duda o rehechos. (Ortega citado en Albin, 2006: 128)

### ***Aura* como parte del mundo musical y operístico**

Se solicita creador joven. Ordenado. Escrupuloso.  
Conocedor de literatura. Capaz de desempeñar  
labores de re-creación en un plano musical.

Se ha sugerido al inicio de este artículo que *Aura* comparte con *Pedro Páramo* algunas notables y a la vez curiosas coincidencias. Más allá de contarlas entre las más

<sup>17</sup> Cf. Galaz-Vivar Welden (1990), Ordiz (1987), Viqueira (1981).

<sup>18</sup> “En una de mis novelas, *Aura*, quise hacer explícita esta cadena genésica del mito. La situación de dos mujeres, una joven y otra anciana, en relación con un joven extranjero, proviene, próximamente, de un árbol genealógico de la narrativa europea del siglo pasado. [...] En Pushkin, Dickens y James, el hombre atrae a la mujer en contra de la anciana. En mi variación del mito, las dos mujeres se mantienen aliadas contra el hombre. Es más: las dos mujeres son la misma [...]. Pero esta dimensión del mito proviene, a su vez, del cuento japonés de Akinari, escrito en el siglo XVIII, *La casa entre los juncos* [...]” (Fuentes, 1990: 153-154).

emblemáticas novelas breves de la literatura mexicana de mediados del siglo XX, ambas nos transportan de la mano de sus personajes a mundos en donde la percepción de la realidad resulta ambigua, liminal, cercana a la ensoñación, estando dominada por un halo de misterio: una situada en un pueblo árido y desierto en las inmediaciones del Estado de Jalisco, la otra en una casona oscura y húmeda del centro de la Ciudad de México. Además, en ambas narrativas se juega una extraña relación entre vivos y muertos, que se hacen presentes de forma tan tangible que se pone en duda su condición fantasmal. Pero lo que es más importante para el presente argumento es que ambas han sido capaces de captar la atención de creadores que las hicieron trascender más allá del universo literario. Así lo evidencian al menos para el mundo de la música las diversas composiciones desde las que sus historias fueron adaptadas, y en particular si se consideran las que se enmarcan en una tradición operística.<sup>19</sup>

Antes de profundizar en la ópera que Mario Lavista presentara a partir de *Aura*, conviene situar un poco más el universo de obras operísticas y en general musicales con las que convive y de las que se distingue. Ello quizá ayudará a explicar también algunas de sus especificidades.

Se sabe que Lavista trabajó al menos dos años en la composición, antes de estrenarla como ópera en un acto (dividido en XI escenas),<sup>20</sup> en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México como parte del Festival del Centro Histórico celebrado en 1989. Ese mismo año, el músico preparó una versión mucho más compacta, que llamó *Aura: Paráfrasis orquestal de la ópera*, y que resume en 20 minutos los

---

<sup>19</sup> Sobre la tradición operística en México en español, y en particular la basada en obras de escritores mexicanos, ya se mencionaba el libreto que escribió Fuentes para *Santa Anna* (2008) de José María Vitier. Mario Lavista además hace un interesante recuento de obras, señalando que: “Es llamativo ver cómo los compositores mexicanos nos hemos interesado por la literatura y el teatro nacionales para convertirlos en ópera, y ópera en español, que además es algo difícil de entender, porque nosotros no teníamos una tradición de ópera en nuestro idioma”. Pone como antecedente *La mulata de Córdoba* (1948) de José Pablo Moncayo con textos de José Villaurrutia y Agustín Lazo, pero evoca también obras contemporáneas a la suya, como *La hija de Rappaccini* (1991) de Daniel Catán, basadas en textos de Octavio Paz y Nathaniel Hawthorne, o *La sunamita* (1991) de Marcela Rodríguez, basada en un cuento de Inés Arredondo (Lavista en Vargas, 2010).

<sup>20</sup> La ópera tiene una duración aproximada de una hora 12 minutos.

temas musicales, conservando además sus rasgos originales así como su intención de circularidad.<sup>21</sup> Por lo que toca a su relación con la novela de Rulfo, cabe señalar que también sirvió de motivo de inspiración, aunque en un sentido más alusivo y menos “literal”, al componer una pieza para piano llamada *Páramos de Rulfo*, realizada por encargo de la pianista Ana Cervantes en 2005, y estrenada en 2006 durante el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato.<sup>22</sup>

No obstante, si se mencionó que esta obra del jalisciense compartía con la novela de Fuentes el formar parte del repertorio operístico mexicano es porque ésta también —a tan sólo tres años del estreno de *Aura*— fue considerada por Julio Estrada como materia idónea para una composición de este tipo, primero como ópera radiofónica en dos actos, dada a conocer bajo el nombre de *Doloritas* (1992), y años más tarde como “multi-ópera” intitulada *Murmullos del Páramo* (2006). Esta obra fue estrenada primero en Madrid y Stuttgart, y luego en México, en la Sala Netzahualcóyotl de la Ciudad de México, como parte del VIII Festival Internacional Música y Escena.<sup>23</sup>

Aun cuando las obras de Lavista y de Estrada se cuentan entre las óperas pioneras en México, cada uno en su estilo y mediante recursos muy distintos buscó apartarse de lo que hasta entonces se asociaba con la tradición operística dominante: Estrada, al experimentar con las más diversas técnicas vocales extendidas, recurre a una instrumentación poco habitual para este género, con el interés de recrear y traducir al mundo sonoro lo que con tanto detalle veía sugerido a lo largo del texto de Rulfo; Lavista explora a nivel formal y estructural las maneras de crear atmósferas que pudieran representar la ambigüedad e incertidumbre percibidas

---

<sup>21</sup> La obra fue grabada en la Sala Netzahualcóyotl con la Orquesta Sinfónica de Mier, bajo la dirección de Carlos Miguel Preito, en un formato de DVD bajo el título *Música Mexicana de Concierto*. Se incluyen además piezas de Carlos Chávez, Joaquín Gutiérrez Heras y Samuel Zyman.

<sup>22</sup> Dicha obra se realizó en homenaje a Juan Rulfo, como parte de una colección de dos discos compactos, *Rumor de Páramo* (2006) y *Sólo rumores* (2008), ambos publicados por Quindecim Recordings en México, en donde participaron, además de Lavista, más de veinte compositores de distinta procedencia, desde México hasta España, Estados Unidos, Reino Unido, Brasil y Dinamarca.

<sup>23</sup> Para cuatro instrumentos (contrabajo, guitarra, trombón y sho), además de ruidista y efectos electroacústicos, exigiendo un trabajo vocal singular a seis voces.

en la trama propuesta por Fuentes.<sup>24</sup> Esto a partir de una composición armónica calculadamente simétrica y circular, lo cual además provoca la sensación de falta de clímax y desenlace, como es habitual para las óperas italianas.<sup>25</sup> Otro elemento que lo aleja de esta tradición es que explota la prosodia creada por el canto silábico.<sup>26</sup> Lavista parece entonces regirse más por el diálogo con la obra de Fuentes y lo que ello exige a nivel de empleo de recursos compositivos, que por adaptarla a un discurso musical prescrito.

Siguiendo esta tradición, entre las composiciones operísticas más recientes que han surgido de un lado y del otro, debe mencionarse la *Aura* de José María Sánchez-Verdú, estrenada en 2009 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, así como la cantata escénica *Comala* de Ricardo Zohn Muldoon, compuesta en 2004 y estrenada apenas en 2013, en el marco del Festival Internacional Cervantino.<sup>27</sup> Pero con el fin de centrarnos de nuevo en los ecos propios de *Aura* en el ámbito musical, vale cerrar este apartado con una breve mención señalando algunas similitudes y diferencias fundamentales por las que se distingue la obra de Sánchez-Verdú de

---

<sup>24</sup> Según se recoge en las notas tomadas en la entrevista que Lavista concedió a la autora el 12 de febrero de 2013, pero también según observaciones de algunos críticos: “Podría considerarse una anti-ópera porque no utiliza los recursos dramáticos convencionales sino, siguiendo el ejemplo de Debussy y de Bartok, crea una obra de atmósferas que traduce magistralmente los planteamientos de la novela” (Juan José Escorza Carranza citado en Bazán, 2012).

<sup>25</sup> La obra está basada en los doce sonidos de la escala cromática, el tritono que la divide en dos partes iguales, y éste a su vez compuesto por dos terceras menores —puede reconocerse esta relación de manera más clara en dos temas: el de la casa y el de las memorias—. Dicha estructura permite al compositor idear una progresión armónica en una sucesión de quintas para regresar al inicio, dando la impresión de una obra “cerrada sobre sí misma” (Delgado, 1993:46). Cabe agregar que el tritono, como intervalo que abarca tres tonos enteros, se ha considerado, desde la música medieval, justamente por esa simetría, como un intervalo que era diabólico y siniestro, y que podría calificar su opuesto, lo celestial. En el contexto de la composición de Lavista, por la temática de la obra, la elección de este recurso tampoco resulta gratuita.

<sup>26</sup> “Todo el lenguaje está manejado desde el punto de vista silábico, lo cual aleja a mi obra de la tradición de la ópera italiana” (Lavista en Vargas, 2010).

<sup>27</sup> No obstante, como *Suite Comala* su estreno fue en 2009, en el marco del Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, con el ensamble *Témpus Fugit* dirigido por Christian Gohmer. Se trataba de una adaptación parcial (5 de 15 partes) de la original cantata escénica de *Comala* (2004) que dura aproximadamente una hora, y que Zohn venía preparando desde años atrás para soprano, tenor, tres actores y un ensamble compuesto por flauta, clarinete, violín, violonchelo, guitarra, piano y dos percusionistas.

la de Lavista: aun cuando ambas comparten la intención de recrear sonoramente el ambiente estático y enclaustrado tan presente en la narración de Fuentes, la de Sánchez-Verú hace una propuesta de corte más expresionista y experimental que la de Lavista, buscando producir efectos más cercanos al terror que al misterio. En esa línea, se explica que haya sido comparada no sólo con composiciones como *Einstein on the Beach* (1975) de Philip Glass, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990–1996) de Helmut Lachenmann, o con *Luci mie traditrici* (1996–1998) de Salvatore Sciarrino, sino incluso con la ópera *Los murmullos del Páramo* de Estrada.<sup>28</sup>

### **Reinvenciones musicales de la literatura: claves para entender la relación de Lavista con la música**

*La relación entre música y poesía siempre ha pertenecido al ámbito de los sueños.  
Finalmente, continúa siendo un misterio y, quizá, sea mejor así.*

—Mario Lavista

Así como Fuentes encontró en la música múltiples fuentes de inspiración para sus novelas, también Lavista se presenta como un lector activo que ha abrevado de la literatura para la creación de sus composiciones. Y como ya se aludió en el apartado anterior, esto no se limita sólo a *Aura*. El propio compositor, en su conferencia “Diálogo entre música y poesía. Algunos comentarios sobre mi música”, dictada en El Colegio Nacional en 2001,<sup>29</sup> habla de su relación con obras de creación literaria,

<sup>28</sup> Sobre esta obra comenta Ismael Cabral: “*Aura* introduce al oyente en un caudal sonoro hipnótico, magnético y asfixiante que parece no evolucionar, preso de un inestable estatismo y de un expresionismo surreal percibible en lo alucinado de las intervenciones antes que cantadas, murmuradas, susurradas, gritadas, dantescaamente alteradas.” (Cabral, 2010).

<sup>29</sup> La conferencia fue publicada en 2002, siendo una versión preliminar del texto de presentación del CD *Afinidades secretas, música de cámara de Mario Lavista*, editado con ligeros cambios por *Me Cayó el Veinte. Revista de Psicoanálisis*, no. 7 (Monográfico llamado: “A quién se le ocurrió esta cancioncilla”), México, 2003.

que —aun sin referirse aquí a su ópera—, también vale para explicar su orientación creativa en general con respecto a la literatura:

Al componer estas obras nunca he tenido la intención de escribir poemas sinfónicos, es decir, piezas que narran historias o describen la psicología de los personajes. La relación entre mi música y otras disciplinas, como la poesía y la pintura, es, si se quiere, menos racional y anecdótica y más, digamos, poética, más arbitraria y subjetiva, y alejada por completo de todo realismo.

Esta conferencia la dedica en concreto a su trabajo con obras de autores como Luis Cernuda, Jorge Luis Borges, Ezra Pound, Xavier Villaurrutia, y aun tomando referencias de obras de las literaturas orientales, como la del poeta chino Li-Po de la dinastía Tang, lo cual demuestra el amplio espectro de sus intereses literarios.

A pesar de fincar sus reflexiones en sus preferencias literarias, Lavista concluye su exposición con afirmaciones de tipo más amplio sobre las relaciones músico-literarias, que resultan tan naturales como contundentes:

A lo largo de la historia, la alianza entre música y poesía ha sido siempre la regla y nunca la excepción. Me refiero, desde luego, a la música vocal, pero también a la no vocal, pero con alguna referencia literaria. En cualquiera de los dos casos, no pueden establecerse juicios definitivos. La relación entre música y poesía siempre ha pertenecido al ámbito de los sueños. Finalmente, continúa siendo un misterio y, quizá, sea mejor así.

Creo que esta relación tan intensa ilustra la manera en la que dos disciplinas artísticas descubren y exploran sus mutuos misterios. Ezra Pound solía decir que cuando deseaba aprender más sobre poesía, escuchaba a Stravinski. De la misma manera, nosotros, músicos, debemos acercarnos a los poetas y a la poesía, para aprender más de nuestro arte, de nuestro oficio, de la esencia y naturaleza de la música misma. (Lavista, 2002: 91-92)

Ana Alonso Minutti, quien recorre la obra del compositor en busca de resonancias literarias y plásticas, comenta: “Since the beginning of his career, issues about music and literature have been frequently explored in published interviews. Even though the ‘secret affinities’ between Lavista’s music and other arts is well known, critics have not yet confronted—with reference to specific works—the deeper implications of this confluence between artistic disciplines” (Alonso Minutti, 2008: 4-5). La especialista en filosofía de la música se refiere también a títulos y epígrafes que el compositor incluye como guiño en sus composiciones, y señala sobre las referencias literarias:

His readings have influenced his compositional tasks at various levels, most obviously when he sets text to music, a practice that he followed in the 1960s with works such as: *Monólogo* (Gogol), *Dos Canciones* (Paz) and *Homenaje a Beckett* (Beckett). Even though Lavista ceased to set texts in the 1970s, he came back to that activity again in the 1980s, when he composed *Tres canciones* (Bai Ju-Yi and Lo Shang-yin), *Hacia el comienzo* (Paz), and *Tres nocturnos* (Rubén Bonifaz Nuño, Álvaro Mutis).<sup>30</sup> (Alonso Minutti, 2008: 84)

Y ya que de epígrafes también se trata, cabe aquí recordar el pequeño paratexto que Lavista incluye al inicio de la pieza *Páramos de Rulfo*, y que bien puede hacer eco de lo que el compositor descubre en relación con *Aura*: “Espacios [...] lentos, / poblados de vacío, / de murmullos, / de cosas apenas sugeridas, / de silencios y resonancias, / de tiempos suspendidos, / congelados” (citado en Alonso Minutti, 2008).

Pero dejemos hasta aquí esta contextualización general del papel que la literatura ha tenido para el músico a lo largo de su trayectoria, para concentrarnos en lo que sigue en los procesos y las formas en las que reinterpretó *Aura* en el plano operístico.

---

<sup>30</sup> Sobre los epígrafes que la autora recoge de las obras de Lavista, véase su apéndice (Alonso Minutti: 241- 243).

## ***Aura*: un viaje al mundo sonoro de Mario Lavista**

*Tienes que encarcelar la ópera dentro de una nebulosa  
que esconde un objeto invisible desde afuera.*

—Carlos Fuentes

La imagen poética contenida en esta breve cita nuevamente tomada de la novela *Instinto de Inez* (2002: 33) vuelve a resonar si se piensa en lo que pudo haber significado el proceso compositivo de la versión operística de *Aura* para Mario Lavista. De igual forma, permite aludir a la impresión que su puesta en escena causó entre el público.<sup>31</sup> Para varios de los asistentes, esta representación refrendó la recepción que se había venido teniendo de esta obra literaria de Fuentes como un gran mito.<sup>32</sup>

La historia de dicha composición se remonta —como ya se había sugerido— unos años antes del estreno, a 1987, cuando Lavista recibió para este su primer proyecto operístico una beca de dos años de la John Simon Guggenheim Foundation. A decir del compositor, “la idea era reproducir la sensación de la lectura, escribir en un solo trazo, por eso en un acto”.<sup>33</sup> No obstante, el proceso de orquestación requirió de un trabajo meticuloso, como recuerda Juan Arturo Brennan:

---

<sup>31</sup> Esto durante su estreno el 13 de abril de 1989 en el Palacio de Bellas Artes, con la Orquesta Sinfónica del Teatro de Bellas Artes bajo la dirección de Enrique Arturo Diemecke. La grabación sonora de dicha representación fue sin embargo editada y remasterizada apenas en 2010, en un disco compacto publicado bajo el sello de Tempus Clásico, en coedición con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. La obra no volvió a ser representada en escena sino hasta el 22 y 23 de septiembre de 2018, con motivo de la celebración de los 75 años de su autor. Esto en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, en una versión de Escenia Ensamble cuya escenografía estuvo inspirada en los cuadros de Remedios Varo, interpretada por la Orquesta Filarmónica Mexiquense bajo la dirección de Gabriela Díaz Alatríste y con las voces de Alejandra Sandoval, Carla López-Speziale, Alonso Sicairos-León y Carlos López (*cf.* nota de Música en México Radio, 10.9.2018 <https://musicaenmexico.com.mx/cartelera/opera-aura-de-mario-lavista/>).

<sup>32</sup> Varios de los testimonios que los asistentes al estreno compartieron de manera personal con la autora de este artículo apuntaban en esta dirección.

<sup>33</sup> Lavista, en entrevista con la autora el 12 de febrero de 2013.

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. (Brennan, 1990: 7-8)

Parte del proceso compositivo implicó además el diálogo y la colaboración con quienes montarían la obra, como el director de escena Ludwik Margules, con quien intercambió ideas sobre la manera de insinuar el ambiente de la casa, no sólo mediante la iluminación, sino también a partir de la disposición de los distintos espacios creados desde una escenificación moderna y minimalista que permitiera interconectar y hacer visibles a la vez el comedor, la biblioteca, el patio, las escaleras y las alcobas de Felipe y Consuelo/Aura, respectivamente. Estos espacios debían además dar la sensación de carecer de una ubicación clara, reforzando así no sólo el misterio de esa casona, sino también la sensación de aislamiento y a-temporalidad a las que orillaba a los personajes, cada espacio como si estuviera suspendido en su propia oscuridad, apenas reconocible. Así quedó establecido el escenario que aun el compositor consideró idóneo para el desarrollo de la trama que debía “darle vida a unos personajes que eran música, palabra y comportamiento escénico al mismo tiempo” (Aguilar Salgado, 2002: 115).

Margules además presentó a Lavista con el dramaturgo Juan Tovar, quien también se estrenaría con esta invitación como libretista en este género musical. La adaptación basada en el relato de Fuentes requirió así, igualmente, de un trabajo mano a mano entre ambos para hacer los ajustes y recortes, tanto del texto como de los pasajes narrativos, creando parlamentos que contribuirían a compensar lo que de la narrativa de Fuentes tenía que quedar fuera por necesidades musicales, espa-

ciales y temporales.<sup>34</sup> Un cambio notable respecto al texto literario es que la pieza inicia cuando Felipe ya se encuentra frente a la casona, habiendo suprimido así el preámbulo que tiene lugar en escenas anteriores y escenarios ajenos a ésta. Además, lo primero que el joven hace al entrar es llamarla (“Señora, señora”), cuando en la novela en este momento todavía no queda claro si su interlocutor y potencial contratante será hombre o mujer. Otra modificación en la ópera es que se trae a la vida, como personaje, al general Llorente, cuya voz en la novela sólo se percibe a través de la lectura de aquellas memorias que Felipe debe revisar y completar.<sup>35</sup>

En cuanto a las cualidades lingüísticas del guion, Lavista se interesa en explorar el potencial del idioma en español —considerando que el lenguaje operístico ha sido por tradición predominantemente el italiano—, pero sobre todo le interesa que la materia verbal en la interpretación vocal contribuya a conferir una emoción más bien contenida, prolongada y en constante tensión. Por ello, no asombra el uso permanente que hace del canto silábico, en el que domina la monotonía vocal sobre el melisma. Se integran además pasajes con elocuciones verbales propiamente no cantadas, sino recreando prosódicamente la sonoridad de los rezos o letanías en voz de Consuelo (por ejemplo, en la escena II, mov. 19). Así, puede darse la impresión de que pesa menos el contenido verbal que las formas y afectos propios de las elocuciones. Lo que revelan las voces en combinación con el discurso orquestal es entonces esa carga emotiva tan profusa, que encuentra su correlato en la rica descripción de experiencias sensoriales y de sus constantes transferencias sinestésicas que presenta la novela de Fuentes.

---

<sup>34</sup> Quedaron fuera incluso los pasajes literarios que integran elementos sonoros específicos, como aquel en el que se alude al concierto nocturno de los gatos, que se confunden con chirridos de ratas, o el que refiere al sonido de la campana. A decir del músico, estos elementos parecían prescindibles en una composición como la suya, que no buscaba recrear icónicamente lo que el personaje escucha, sino traducir la percepción sinestésica que emana del texto en distintas atmósferas sonoras (comentario de Lavista en entrevista con la autora el 12 de febrero de 2013).

<sup>35</sup> “Llorente, quien fue creado aquí para efectos operísticos, debía figurar como personaje y no como una referencia de lectura de Felipe” (comentario del compositor en entrevista, 12 de febrero de 2013). Esta licencia de añadir otro personaje a la escena no sólo refuerza el juego entre el pasado histórico, la memoria y el presente de la narración, sino que permite que éstos se fundan en un espejismo de realidades y de voces.

Según observa la musicóloga Ananay Aguilar Salgado, la forma musical que encontró Lavista para resolver estas transferencias pudo ser la causante de cierta sensación de desasosiego percibido entre los espectadores, explicando que:

Quizás la desazón del público con respecto al libreto no se haya debido tanto al libreto mismo, como a la historia. Su temática de la recurrencia del tiempo y la inmortalidad del amor, plasmada en el ámbito de una casa semi-oculta en la que habitan fantasmas y recuerdos y donde ocurren actos mágicos y espirituales que tienen como excusa un amor que raya en lo absurdo y enfermizo, es posiblemente una causante de incomodidad para los espectadores. Los personajes de esta historia no sólo resultan intangibles por su esencia espectral, sino porque además carecen de desarrollo dentro de la obra. (Aguilar Salgado, 2002: 113)

La partitura da cuenta en este sentido de la manera en la que se transfirieron muchas de las descripciones de la novela en diálogos, y en cómo el plano musical fungió a la vez como indicador espacial y temporal de una narración que da la sensación de estar supeditada. Podría decirse que parte del efecto narrativo de prescripción y predeterminación del destino de Felipe generado por Fuentes<sup>36</sup> se encuentra cifrado en la composición orquestal que no sólo ambienta la trama sino por momentos cumple una función anticipatoria de la misma.

Otros recursos empleados en la obra musical son los contrastes instrumentales, que le permiten al compositor pasar de una saturación y estridencia sonoras al más completo silencio. Dichos contrastes presentan un paralelismo con aquellos que en la narración se proyectan en un plano visual —ya sea estando ante una luz cegadora, o en penumbra y aun en la más profunda oscuridad—; al mismo tiempo hay que recordar que también el silencio es un elemento recurrentemente aludido en la obra de Fuentes.

---

<sup>36</sup> El ya referido uso, casi apelativo, de la segunda persona, así como el empleo del presente y el futuro imperfecto.

En cuanto a la dinámica, cabe mencionar que en ese plano no se perciben grandes contrastes, pues la pieza de Lavista se mantiene en un rango entre *mf* y *pp*. Lo mismo ocurre en cuanto al *tempo*, dominando un andante y calmo, y recurriendo siempre a indicadores que marcan un desaceleramiento y una distensión en el plano melódico, con acotaciones como *cedendo*, *molto lento*, *piu lento*, *molto ritardando*, *rallentando*, y aun *statico*. Acorde con esta sensación de demora percibida en el desarrollo del cuerpo sonoro, los movimientos corporales con los que se desplazan y actúan los personajes también se dan en gestos pausados.

En relación con lo anterior, Lavista comenta que lo que hizo en su ópera fue crear un sistema, un tipo de andamio armónico que sugiriera un mecanismo que avanza con lentitud, mientras inevitablemente comienza a girar sobre sí mismo, dando la impresión de volver a empezar.<sup>37</sup> Ello justifica la falta de clímax en la obra, y por ende quizá también de desarrollo, como ya indicaba Aguilar Salgado. Por su parte, Eugenio Delgado, en su agudo y a la vez sintético análisis de la pieza, va todavía más lejos al aclarar que “desde el punto de vista de su estructura interna carece de interés, pues una estructura simétrica no presenta contradicciones intrínsecas y no es susceptible de engendrar movimiento”; en cambio, explica que dentro del sistema tonal empleado “se distinguen varios niveles de organización. Estos niveles representan incursiones cada vez más profundas en el total cromático [...] La quinta do-sol es el núcleo germinal: todo surge de él y a él regresa” (Delgado, 1993: 47-48).<sup>38</sup>

Según su propio creador, la concepción musical de esta ópera, sin ser programática por basarse en ciertos *Leitmotive*, se articula a partir de cuatro temas: uno que representa la casa y es con el que inicia y termina la obra, y los otros tres corresponden a los personajes principales: Aura, Consuelo y Felipe. Éstos “se re-

---

<sup>37</sup> Lavista, en entrevista con la autora el 12 de febrero de 2013.

<sup>38</sup> “Los sonidos do y sol son el punto de partida. Juntos forman un intervalo de quinta ascendente o cuarta descendente. Podemos imaginar una escala musical como un círculo que se abre a partir de un sonido determinado y se cierra al reencontrar este mismo sonido en la octava superior” (Delgado, 1993: 46). Para un análisis pormenorizado de la partitura, véanse Delgado (1993) y Aguilar Salgado (2002).

piten una y otra vez a lo largo de la partitura con pequeñas variaciones de color; proponen una continuidad musical, de flujo permanente, sin rupturas” (Lavista en Roca Joglar, 2013). Pero también aclara que aquí “la música es el narrador, además de que los motivos que identifican a los personajes surgen de la orquesta, no de la voz” (Lavista en Vargas, 2010).

Delgado reconoce que el tema de la casa —que aparece como obertura interpretada por las cuerdas con un carácter amplio y armónico, cargado de tensión— es clave no sólo por determinar la ciclicidad de la obra, sino “que nos introduce en la extraña dimensión espacio-temporal de la ópera. Toda ella se mueve en el ámbito tonal y emotivo que éste evoca. Es el tema de la permanencia” (Delgado, 1993: 48).<sup>39</sup> Con este tema se relaciona estrechamente el de Consuelo, interpretado en cuerdas y alientos, con lo que se refuerza también la presencia ambigua de este personaje. A su vez, el tema de la anciana se vincula con el de Aura —en alientos y celesta—, sobre todo a medida que va avanzando la obra y vamos viendo cómo su voluntad en el fondo depende de las intenciones de su tía. Hugo Roca Joglar reconoce esa vinculación dentro de la propia ópera, explicando de forma sugerente cómo desde su punto de vista operan estos temas:

Aura y Consuelo comparten temas que las proponen como la misma persona desde el principio; su dualidad está expresada mediante sonidos armónicos que al efectuar una progresión de acordes muy corta dan la impresión de cerrarse sobre sí mismos. De tal forma, mientras en la obra literaria el misterio es el principal elemento del drama, la música centra sus búsquedas en am-

---

<sup>39</sup> Delgado entiende esta estructura como cíclica, en tanto que inicia y acaba con el tema de la casa desde un aspecto formal, pero también en cuanto a otros recursos compositivos: “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. Y el amor es algo que nos trasciende” (Delgado, 1993: 51). Para Aguilar Salgado la casa en la novela es un espacio dominado por lo femenino, algo que atrapa, y se desarrolla dentro del segundo nivel del sistema (Aguilar Salgado, 2002: 127). Y con Roca Joglar podríamos complementar que “está construido por sonidos armónicos que al efectuar una progresión de acordes muy corta dan la impresión de cerrarse sobre sí mismos en expresiones de quietud y misterio” (Roca Joglar, 2013).

pliar sensualmente el significado de la casa, expresada en una orquestación que —aunque dirigida a una agrupación sinfónica— está planteada para varios conjuntos de cámara, a la usanza de Mahler, de tal forma que el sonido da la impresión de contener varios hilos independientes que se van tejiendo en torno a una misma tela de araña que persigue el mismo objetivo: absorber a los personajes. (2011)<sup>40</sup>

No obstante lo anterior, hay que recordar que al inicio el tema de Aura parece contrastar, por su espíritu más etéreo, con el carácter inquisitivo y grave de Consuelo. Esta impresión coincide con la que ofrece la narración de Fuentes, según las primeras impresiones que Felipe tiene de la joven.

En cuanto al tema de Felipe, vinculado al timbre del clarinete, se ve cruzado por momentos con gestos del carácter militar del coronel Llorente, quien por su parte mantiene la identidad más fantasmal de los cuatro personajes.<sup>41</sup> Pero a medida que avanza la trama parece desdibujarse, quizá como producto de ese destino sometido a los augurios de Aura/Consuelo, así como al encierro en esa casa.

Delgado matiza con justa razón esta clasificación simple por personajes, pues es evidente que se cruzan constantemente. Por ejemplo, para el caso de Felipe, incluye lo que denomina el motivo de las memorias, es decir, de los papeles del general Llorente, justificando que: “En cierta manera es el tema de Felipe: al enamorarse de Aura va al encuentro de sí mismo. [...] Este tema aparece por vez primera cuando Consuelo le informa a Felipe del trabajo que ha de realizar [...]; se origina en el *Tema de la casa*” (Delgado, 1993: 50).

---

<sup>40</sup> También Álvarez del Toro se refiere a esa identidad compartida desde la propia construcción narrativa de Fuentes, empleando para ello otro afortunado símil con lo musical que no parece gratuito: “Aura y Consuelo son la misma persona, como dos motivos musicales que al final se complementan y forman una disonancia sugestiva, que deja abierto el misterio de un acorde suspendido” (Álvarez del Toro, 2012).

<sup>41</sup> En su primera aparición, el coronel parece como la sombra de un mayordomo que lleva la maleta de Felipe; luego como producto de la clara evocación de un pasado compartido con aquella mujer de ojos verdes, y finalmente, como esa aparición que da cuerpo a la voz narrativa que se desprende de la lectura que el joven historiador hace de sus manuscritos.

Así, los temas, aunque diferenciados en un inicio por sus especificidades, están destinados a fundirse y confundirse, como producto de la propia intención narrativa, lo cual parece natural si se explica también en términos del devenir musical, como lo hace Aguilar Salgado:

Una vez presentados los temas, que por lo general están contruidos en diferentes planos (por ejemplo, armónicos en una voz, sucesión de terceras en otra y acompañamientos de quintas en la más baja), están sujetos a desglosarse y recombinarse con planos de otros temas como acompañamiento o como contrapunto, en disposiciones orquestales diferentes, sufriendo las melodías, y a veces también los acompañamientos, variaciones o transposiciones, por lo general de tipo barroco (disminución y aumentación). (Aguilar Salgado, 2002: 129)<sup>42</sup>

Lo que falta en esta constelación es reconocer, como advierte Lavista, que hay un amplio y gran tema subyacente a todo esto: el del amor, un amor eterno, que trasciende incluso las voluntades de los personajes, y aun —a la manera quevediana— a la propia muerte. No en vano el compositor cita como epígrafe al inicio de *Aura: Paráfrasis Orquestal de la Ópera* los famosos versos quevedianos: “... Polvo serán, mas polvo enamorado”.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Sin concebirse propiamente como un tema, el escaso contraste luminoso de la casa también se recrea en términos musicales. Por ejemplo: “Cuando Felipe llega al cuarto de Consuelo y abre la puerta, se detiene por un momento encandilado por la luz de las velas, a la vez que un nuevo material es introducido aquí. En el primer plano, las cuerdas hacen sonar los armónicos *si-sol* y *re-fa#* entre trinos de color y glissandos, en lo que llamaré los ‘armónicos luz’, que aparecen cada vez que algo relativo a la luz o al exterior es mencionado y difieren de los que representarán más adelante a Aura” (Aguilar Salgado, 2002: 130–131). De los de Aura habla en la página 138.

<sup>43</sup> Ya se dijo que *Aura: Paráfrasis orquestal de la ópera*, de Mario Lavista, fue compuesta en 1989 y publicada por primera vez en 1990. Como segunda edición apareció en 1997, editada en México por Ediciones Mexicanas de Música/FONCA. Aun años más tarde el compositor se ha referido al valor que para él han tenido estos versos en su concepción temática de la ópera: “*Aura* tiene que ver con ese famoso poema de Francisco de Quevedo titulado *Amor constante más allá de la muerte*. Es decir, cómo el amor entre una pareja trasciende la muerte y las de los amantes seguirán siendo cenizas enamoradas” (Lavista en Vargas, 2010). El guiño a Quevedo ya lo ofrecía el propio Fuentes, por ejemplo en un texto en el que rememora cómo creó la obra, en donde hace referencia a otros interesantes motivos que la inspiraron (cf. Fuentes, 1983: 531–532).

Sobre la caracterización vocal de los personajes, Lavista ha comentado además que parte de su inspiración para componer surge cuando tiene en mente a determinados intérpretes. Así, tenía claro desde el principio que la figura clave de esta obra,<sup>44</sup> *Aura*, podía en todos los sentidos ser encarnada por la soprano Lourdes Ambriz, y que su contraparte, Consuelo, se ajustaría a las cualidades tímbricas de la mezzosoprano Encarnación Vázquez. El papel de Felipe Montero lo veía apropiado para juventud del tenor Alfredo Portilla, mientras que el general Llorente pidió que lo interpretara el bajo Fernando López.

Más allá de todas las consideraciones que guiaron su proceso compositivo, Lavista visualizaba la esencia de su adaptación operística de *Aura* como una “burbuja sonora”,<sup>45</sup> entendiendo esta metáfora por las cualidades mágicas y oníricas que sugiere a nivel perceptual, además de que esta imagen también alude al universo cerrado y circular de su forma. Como una experiencia vivida desde dentro, la burbuja sonora tal como la concibe el músico debería percibirse con todos los sentidos —esto es, en sus múltiples posibilidades sinestésicas—, como una atmósfera suspendida que se rige por sus propias reglas, distintas a las del resto del mundo; un espacio que en su perfecto hermetismo hace un vacío, lo cual favorece la aparición de visiones espectrales, alucinantes y misteriosas. Es así, en este espacio, que la trama no permite un desenlace ni un destino; si acaso, lo que propone es un lento movimiento, sin tiempo ni rumbo. El propio compositor parece corroborar lo anterior cuando se refiere a aquello que le inspiró en su lectura de Fuentes:

Lo que más me atrajo del cuento de Carlos Fuentes es la espléndida atmósfera que crea. [...] Quise crear esa atmósfera en la cual el tiempo transcurre de manera diferente, no es el tiempo cotidiano. Un tema que me atrae mucho es el tiempo y es claro que en esa casa el tiempo corre de manera no lineal; es un

---

<sup>44</sup> Lavista, en entrevista con la autora el 12 de febrero de 2013.

<sup>45</sup> “Mi idea fue que esa atmósfera se convirtiera en una burbuja sonora dentro de la cual los personajes cantaran” (Lavista en Vargas, 2010).

tiempo que se muerde la cola, dando la sensación de eternidad; es una atmósfera muy agobiante. (Lavista en Vargas, 2010)

Y en efecto, su obra recrea en múltiples niveles y mediante diversos recursos esa relación con el tiempo, al igual que esa atmósfera, cargada de tensiones, desconcertante como lo es esa extraña condena que se fragua en esa casa “de la cual una vez se entra ya no hay salida” (Aguilar Salgado, 2002: 114). La tensión se mantiene de inicio a fin, y al mismo tiempo se enfatiza la idea de un destino circular. Y aunque a nivel verbal se externa una promesa que aparenta una salida, ésta irremediablemente lleva a un reinicio, pues las palabras con las que Consuelo busca dar esperanzas a Felipe<sup>46</sup> también parecen ser las más sentenciosas: “Volverá, Felipe, la haré regresar. La traeremos juntos”.

Al reflexionar sobre las relaciones que lo han hecho elegir ciertas obras de escritores sobre otras para realizar sus composiciones, Lavista afirma:

Estoy convencido de que nuestra preferencia por ciertos autores depende casi exclusivamente de afinidades secretas y misteriosas. Todo lo que leemos a lo largo de nuestra vida influye, de una u otra manera, en nuestras acciones y actividades. La lectura nos forma y nos guía significativamente, y los músicos expresamos estas influencias a través de un lenguaje distinto y singular: el lenguaje de los sonidos. (Lavista, 2002: 87)

En el caso de *Aura*, esas afinidades “secretas y misteriosas” parecen haberse transmitido de forma efectiva de la pluma del novelista a la del compositor, para encontrar ahora también en la ópera su otra morada, ensimismada, aislada, pero tan potente y seductora que nos sigue incitando, con una voz tan fiel a sí misma, y

---

<sup>46</sup> Si se toma esta escena clave del final de la obra, tanto de Fuentes como de Lavista, no parece casual que éste sea el nombre de la anciana, como tampoco lo es el de Aura, quien se mueve entre penumbras y que por momentos irradia una luz, como una promesa de iluminar un nuevo comienzo.

aun así tan ajena. ¿Podría decirse que su misterio desde el plano musical se le pueda aclarar a sus lectores un poco más? Para Lavista la respuesta parece evidente: “[...] es imposible que la música, al igual que la exégesis verbal, agote los múltiples significados de un poema o de un cuento; pero, como compositor (como lector), uno puede ampliar su comprensión, iluminando ciertos aspectos, enfatizando algunas imágenes o intentando establecer relaciones o conexiones estructurales” (2002: 87). Lejos de sólo retratar la atmósfera del espacio diegético y de ambientar la trama, la música nos devuelve una mirada emotiva y sensitiva de la obra, como ecos de lo que se lee entre líneas en el texto. Hemos visto que el desarrollo dramático tampoco aquí se resuelve. La expectativa choca de nuevo con el destino, y la composición musical tampoco parece escapársele, cerrándose sobre sí misma desde sus múltiples dimensiones: desde su estructura circular, desde esa condición de encierro a la que semánticamente nos remite, desde la infinita trama que se urde en torno al tema amoroso.

Escribe Fuentes en *Instinto de Inez* que “la visibilidad de la ópera consiste en esconder ciertos objetos de la vista para que la música los evoque sin degenerar en simple pintura temática” (2002: 64). Para el caso de *Aura*, queda claro que se trató de mucho más que una simple pintura temática, pero aquello que queda todavía escondido se debe —tanto para el escritor como para el compositor— a fuerzas todavía más grandes que las de sus propias creaciones, fuerzas a las que ellos mismos habrán tenido que sucumbir, fuerzas quizá de unos ojos verdes, de mujer eterna, que seguirán seduciendo, más allá de la palabra, más allá de la música, más allá del tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR SALGADO, Ananay. (2002). *Aurae: Análisis de la ópera de Mario Lavista*. (Tesis de doctorado, Universidad de los Andes, Bogotá).
- ALBIN, María C. (2006). “El fantasma de Eros: *Aura* de Carlos Fuentes”. *Atenea*, (494), 127-142. doi:10.4067/S0718-04622006000200008.
- ALONSO MINUTTI, Ana R. (2008). *Resonances of Sound, Text, and Image in the Music of Mario Lavista*. (Tesis de doctorado, University of California, Davis).
- ÁLVAREZ DEL TORO, Federico. (2012, 16 de mayo). “Carlos Fuentes y la música” (en línea). *Proceso*. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de <http://www.proceso.com.mx/307696/carlos-fuentes-y-la-musica>
- BAZÁN, Homero. (2012, mayo). “*Aura* es un modelo y un prodigio de novela fantástica”. *Cultura Mx CONACULTA*, (155). Recuperado de [http://noticias.conaculta.gob.mx/recursos/notas/128/aura\\_carlos\\_fuentes/](http://noticias.conaculta.gob.mx/recursos/notas/128/aura_carlos_fuentes/)
- BRENNAN, Juan Arturo. (1990). “*Aura*, de Carlos Fuentes”. En cuadernillo a CD *Aura*, de Mario Lavista. México: INBA/CONACULTA.
- CABRAL, Ismael G. (2010, 10 de noviembre). “José María Sánchez-Verdú, ‘AURA’” [Entrada de blog]. Recuperada el 30 de agosto de 2019 de <http://chorrodeluz.blogspot.com/2010/11/jose-maria-sanchez-verdu-aura.html>
- CONTRERAS SOTO, Eduardo. (1993, enero-junio). “Una ópera para nuestro tiempo: cuatro propuestas”. *Heterofonía: Nuestra música en tiempo presente*, XXVI(108), 34-44.
- DELGADO, Eugenio. (1993, enero-junio). “El lenguaje musical de *Aura*”. *Heterofonía: Nuestra música en tiempo presente*, XXVI(108), 45-51.
- EUDAVE, Cecilia. (2001). “Simbolismo y ritualidad en la novela *Aura* de Carlos Fuentes”. Recuperado de <http://www.literaturas.com/auracarlosfuentesceudave.html>
- FRESÁN, Rodrigo. (2001). “Letra y música: Entrevista a Carlos Fuentes”. *Página 12*. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-04/CONTRATA.HTM>

- FUENTES, Carlos. (1972). *Aura*. Séptima ed. México: Era.
- FUENTES, Carlos. (1983, otoño). “On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*”. *World Literature Today*, 57(4), 531-539. doi:10.2307/40139102.
- FUENTES, Carlos. (1990). “Juan Rulfo: el tiempo del mito”. En *Valiente mundo nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori. 145-168.
- FUENTES, Carlos. (2002). *Instinto de Inez*. México: Alfaguara.
- GALAZ-VIVAR WELDEN, Alicia. (1990). “*Aura* y los niveles míticos de la realidad: lo mítico y lo sagrado”. En Ana María Hernández de López (ed.), *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes: Un gigante de las letras hispanoamericanas*. Madrid: Beramar. 115-120.
- LAVISTA, Mario. (2002). “Diálogo entre música y poesía: Algunos comentarios sobre mi música”. En Ramón Xirau (ed.), *Memoria El Colegio Nacional*. México: El Colegio Nacional. 87-92.
- ORDIZ, Francisco Javier. (1987). *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León.
- ROCA JOGLAR, Hugo. (2011, septiembre). “Una brillante introspección en la ópera mexicana: *Aura*, de Mario Lavista”. *Revista el Replicante: Cultura, Crítica y Periodismo Digital*. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de <http://revistareplicante.com/una-brillante-introspeccion-en-la-opera-mexicana/>
- ROCA JOGLAR, Hugo. (2012, enero). “Mario Lavista: Introspección en la ópera mexicana”. *Pro Ópera*, XX(1), 26-29. Recuperado de <http://issuu.com/sector-graphico/docs/ene2012>
- ROCA JOGLAR, Hugo. (2013, 5 de octubre). “*Aura*, ópera triste” (en línea). *Confabulario, El Universal*. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/aura-opera-triste/>
- SOLARES, Ignacio. (2001). “Ese instinto femenino, no incluido en la razón masculina: Entrevista a Carlos Fuentes”. *Los Universitarios*, 7, 5-8.
- SOTO MILLÁN, Eduardo. (2012, 23 de mayo). “Música: ‘*Aura*’, la ópera” (en línea). *Proceso*. Recuperado el 30 de agosto de 2019 de <https://www.proceso.com.mx/308564/musica-aura-la-opera>

- VARGAS, Ángel. (2010, 3 de julio). “Remasterizan disco de la única ópera del compositor” (en línea). *La Jornada, Cultura*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2010/07/03/cultura/a09n1cul>
- VIQUEIRA, Ileana. (1981). “Aura: Estructura mítico-simbólica”. *Revista de Estudios Hispánicos*, (8), 25-33.