

**INSTITUTO MEXICANO NORTEAMERICANO  
DE RELACIONES CULTURALES**  
División de Estudios Superiores



***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

Presenta:  
Ana Carolina Orozco Rivera

Asesora:  
Mtra. Julieta Y. Leo Almaguer

Monterrey, Nuevo León.

Noviembre 2017.

## Índice

Introducción .....	3
Capítulo I: La ópera: signo de independencia cultural. ....	5
1.1 Ópera y sociedad .....	5
1.2 La ópera: después de la migración .....	8
1.2.1 Cenobio Paniagua .....	14
1.2.2 Melesio Morales .....	16
1.2.3 Ramón Vega.....	19
1.2.4 Aniceto Ortega .....	19
1.2.5 Ricardo Castro .....	20
1.2.6 Siglo XX .....	21
1.3 Ópera mexicana contemporánea.....	27
1.4 Conclusiones: Ópera y política.....	32
Capítulo II: Arte y vida .....	34
2.1 Performatividad y política.....	34
2.2 Política y estética en Jacques Rancière.....	39
2.3 La frontera .....	51
2.4 El migrante como protagonista .....	55
2.5 Conclusiones .....	61
Capítulo III: <i>Paso del Norte</i> , un nexa con la migración.....	62
3.1 Víctor Rasgado .....	62
3.2 Poesía en el desierto .....	65
3.3 <i>Paso del Norte</i> .....	69
3.4 Ópera política .....	90
3.5 Conclusiones .....	94
Bibliografía: .....	96

## Introducción

La ópera es un género musical que se ha ido transformando y ha pasado de ser el entretenimiento de la clase privilegiada, a ser reflejo de individuos marginales como los migrantes. Es evidente, al presenciar la ópera *Paso del Norte* (2011) de Víctor Rasgado que la intención del artista no es agrandar, sino que su compromiso va más allá del arte mismo al reflejar la cruda realidad que enfrentan miles de personas en busca de mejores oportunidades de vida.

El propósito de esta investigación es analizar la ópera *Paso del Norte* de Víctor Rasgado desde el tema migratorio como un escenario político que encuentra su mejor expresión a través del discurso poético. Lo anterior implica primeramente un acercamiento a la relación ópera-política que permita detectar la evolución que este género ha sufrido a lo largo de su historia y estudiar el papel del migrante como protagonista.

En medio del contexto político en que se encuentra el país con la reciente elección presidencial de Estados Unidos, la situación de los migrantes es una problemática que urge atención, contradictoriamente, tanto la obra de Víctor Rasgado, *Paso del Norte*, como *El viaje de los cantores* (1990) de Hugo Salcedo permanecen a la sombra pese a los elogios y condecoraciones. En el caso particular de *Paso del Norte* no existe hasta hoy estudio académico que la aborde, por lo que el presente trabajo servirá para abrir el diálogo sobre esta obra cuya temática no sólo es vigente, sino también una propuesta innovadora que retrata la realidad del mexicano y evoca al mismo tiempo mucho de nuestra cultura.

Para adentrarnos en la ópera desde sus implicaciones políticas se abordará la estética de 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.

En el primer capítulo de la investigación se ofrecerá una visión panorámica de la ópera como género y del papel que ha jugado socialmente desde su nacimiento, posteriormente se reseñará brevemente la llegada del género a México, así como las vertientes que ha tenido la creación de la ópera mexicana hasta llegar a la época contemporánea. El segundo capítulo tiene como propósito presentar distintas aproximaciones al concepto de performatividad como representación ideológica fuera o dentro del espacio teatral, la importancia de este concepto para el análisis radica en que el término, en su flexibilidad, al referirse a prácticas cotidianas tal como a obras artísticas, permite ver claramente el nexo que *Paso del Norte* ofrece con la vida del migrante. Para conducirnos por este camino son cruciales los aportes teóricos del filósofo Jacques Rancière sobre estética y política, pues, así como en el performance no se percibe un límite o una frontera rígida e impermeable, entre estética y política Rancière no percibe mundos paralelos sino esferas de la realidad humana que se complementan. A su vez los conceptos anteriores cobran sentido estructural en el texto al analizar la relación existente entre estos con la poesía y la música, abordadas también en dicho apartado. Finalmente, en el tercer capítulo se analizará la ópera *Paso del Norte* con base en lo expuesto sobre la postura estética frente a la política, así como el papel que la poesía y la influencia literaria de Juan Rulfo juegan en la obra.

## Capítulo I: La ópera: signo de independencia cultural.

### 1.1 Ópera y sociedad

El nacimiento de la ópera está signado por la nostalgia, pero una nostalgia de un pasado musical desconocido que llevó a los miembros de la *Camerata Fiorentina* a imaginar las representaciones teatro-musicales de la Grecia antigua.

Fue durante el Renacimiento que las artes florecen y nace este género bajo el apoyo de los poderosos de la época, pero el arte no era sólo una forma de entretenimiento sino un reflejo del poderío y buen gusto de la nobleza. En Florencia, Lorenzo de Médicis contribuyó en gran medida para hacer de la ciudad el centro cultural más importante de Italia, mientras que en el ducado de Ferrera y Mantua era común la celebración de banquetes en los que entre aperitivos se presentaban dramas musicales acompañadas por danzas, estos números eran de tanto agrado que se fueron alargando en duración.<sup>1</sup>

En Florencia, los Médicis aprovechaban cualquier oportunidad que se les brindara para exhibir su poderío político, como podía ser el caso de una boda dinástica, ofreciendo no sólo gentiles pastorales sino, también, otras formas más espectaculares (y más costosas) de entretenimientos escénicos y, entre acto y acto, una serie de extravagantes *intermedi*, utilizando conjunta y simultáneamente diversos medios.<sup>2</sup>

Vemos desde este antepasado de la ópera, cómo la representación tenía claramente implicaciones políticas, por lo que una de las primeras obras que se puede considerar como

---

<sup>1</sup> Véase Snowman, David. *La ópera. Una historia social*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2013) 30.

<sup>2</sup> Snowman, 30.

operística es compuesta para la celebración del matrimonio de María de Médicis y el rey Enrique IV en octubre de 1600, *Il rapimento de Cefalo* compuesta por Caccini. Contemporánea a la anterior es la *Euridice* de Peri posiblemente la ópera más antigua de la cual se conserva su música.

Volviendo a la boda de 1600, entre los asistentes se encontraba el duque de Mantua, Vincenzo de Gonzaga y su secretario, el poeta Alessandro Striggio, quien años más tarde colaboraría con Claudio Monteverdi en la creación de *L'Orfeo*. La ópera fue representada en 1607 en una sala del palacio de Mantua a donde sólo tenía acceso un puñado de intelectuales aristócratas conocedores de música, así como de mitología griega, muy recurrida en todas las composiciones artísticas de la época. Una semana después de su estreno la obra se repitió permitiendo el acceso a mujeres, comúnmente excluidas de este tipo de eventos.<sup>3</sup>

Será en Venecia donde rápidamente la ópera se va popularizando y potenciando lucrativamente, los cantantes llegan a hacer grandes fortunas mientras los compositores deambulan por las sombras: “[...] en Venecia, el compositor solía ser un músico contratado a tal efecto, mientras que el libretista solía pertenecer a la clase política, ser un profesional o incluso un joven noble que se dedicaba a escribir piezas para el teatro en sus ratos libres”.<sup>4</sup> El compositor era tan despreciado que era común que en los libretos de óperas venecianas no apareciera su nombre por ningún lado.

La asistencia a la ópera era una reunión de carácter social, los palcos eran alquilados por temporadas completas y ello era visto como emblema de prestigio, más que de gusto

---

<sup>3</sup> Véase Snowman, 38-40.

<sup>4</sup> Snowman, 51.

por la música y el arte. Pese a que también había entradas para una función en particular, la ópera no era un espectáculo masivo, mientras que los adinerados acudían a ver la misma ópera noche tras noche en sus palcos, quienes poco tenían estaban prácticamente vetados: “[...] el precio de la localidad más barata solía superar el jornal diario y que, por consiguiente, difícilmente las clases trabajadoras de Venecia podían asistir a la ópera”.<sup>5</sup>

La comercialización de la ópera está estrechamente ligada al Carnaval veneciano y a la historia teatral de la ciudad sumergida en aguas, por lo que posteriormente se construyeron teatros específicamente para la representación de ópera patrocinados por la nobleza. Con el declive y pérdida de poderío de la Iglesia católica la ópera asciende y Nápoles se transforma en el centro de su desarrollo, la ópera se transforma en el lugar común de las citas de élite, la gente habla, ríe y come durante las funciones, algunas veces ignorando lo que se representa en el escenario.

La ópera se extiende por Europa y llega a Francia, donde Luis XIV encomienda a Lully la creación de la Real Academia de Música de París para la composición de óperas que después se representarían frente a los invitados del rey “[...] nadie usó jamás su esplendor artístico con una finalidad política de una forma tan directa y resuelta. Para Luis, la cultura era un arma de gran importancia de cara a su proyecto general: alcanzar la hegemonía militar, diplomática y, consecuentemente política en toda Europa”.<sup>6</sup>

Pese a que, como hemos visto, la ópera nace al servicio de la nobleza, sin pretensiones revolucionarias sino más bien como refuerzo de los valores tradicionales y de la jerarquía política, en el siglo XVIII representará una de las pocas ocupaciones que

---

<sup>5</sup> Snowman, 54.

<sup>6</sup> Snowman, 76-77.

permitan a las mujeres con talento escapar de los roles sociales tradicionales y ascender socialmente.<sup>7</sup>

Con la llegada del Romanticismo la ópera se diversifica, se regresará a las historias del pasado, pero ya no de uno tan lejano como en el origen del género, se vuelven numerosas las obras ambientadas en el Medioevo y en el Renacimiento y algunos artistas se atreven a expresarse políticamente de manera encubierta. El pueblo adquiere un papel protagónico en compositores de toda Europa dos ejemplos de esto son los esclavos hebreos en *Nabucco* (1842) de Verdi y los guerreros galos en *Norma* (1831) de Bellini.<sup>8</sup> Más adelante la contribución de Verdi se volverá palpable cuando entre 1848 y 1849 Roma es declarada república y el compositor estrena *La bataglia di Legnano*, que relata el triunfo de los italianos contra el Imperio Romano.<sup>9</sup>

Fuera de Italia la ópera también despertó oposición política, un ejemplo de esto es la Revolución Belga iniciada tras una revuelta inspirada en la ópera *Masaniello* de Auber el 25 de agosto de 1830. Al llegar a América la ópera tendrá el papel de reflejar civilización y buen gusto, pero veremos cómo desde las primeras representaciones nacionales hasta la época actual ha estado rodeada de implicaciones políticas ya no de un pasado remoto, sino de nuestro presente, como es el caso de *Paso del Norte*.

## 1.2 La ópera: después de la migración

La colonización del continente americano no sólo trajo una nueva lengua, sino que determinó la cultura y las manifestaciones artísticas incluso después de la Independencia.

---

<sup>7</sup> Véase Snowman, 83-95.

<sup>8</sup> Véase Snowman, 154-156.

<sup>9</sup> Véase Snowman, 164.

Aun cuando la producción operística anterior a 1810 es escasa a continuación se reseña brevemente.

La llegada de la zarzuela, variante española de la ópera, se da desde finales del siglo XVII y en 1708 Manuel de Sumaya estrena *El Rodrigo* en el Palacio Virreinal para celebrar el nacimiento del príncipe Luis Fernando. Tres años más tarde se presenta *La Parténope*, primera ópera mexicana, en honor del Rey Felipe V. En pocas palabras la ópera mexicana también nace al servicio de la nobleza.<sup>10</sup>

Entre las producciones operísticas del virreinato se encuentra *La dicha en el precipicio* presentada alrededor de 1770 y muchos años más tarde, en 1804 *El extranjero* de Manuel Arenzana. Posteriormente en 1805 llega la primera ópera italiana, *Il fanatico burlato* de Domenico Cimarosa y dos años después, *Il barbiere de Siviglia* de Giovanni Paisello. En 1816 se registra otra composición hecha en territorio nacional, *Los dos gemelos* de Manuel Corral, compositor español residente en México desde 1809.

Después de la independencia, el primer compositor mexicano de óperas es Luis Baca. Nacido en la ciudad de Durango, Baca deseaba dedicarse a la música, pero es enviado por sus padres a estudiar medicina en Francia en 1844. Sin embargo, dos años más tarde entra al Conservatorio de París y establece contacto con Donizetti, quien lo motiva para continuar en la música. Durante su estancia en Francia compone las óperas *Leonor* y *Giovanna di Castiglia*, de las cuales logra presentar algunos fragmentos en el Teatro Italiano. En 1850 se publica su *Ave María*, célebre tanto en Francia como en México y

---

<sup>10</sup> El *Orfeo* de Monteverdi, considerada la primera ópera, se presenta en el gran Palacio de Mantua frente a algunas decenas de aristócratas amantes de la buena música. En *La ópera. Una historia social*. Daniel Snowman escribe lo siguiente al respecto: "Hay que recordar que la representación tuvo lugar en una estancia del palacio . . . ante un público cortesano que no excedía de unas decenas de personas. Muchas de ellas, o la mayoría de ellas, eran miembros de la Accademia degli Invaghiti. Tal suerte de academias eran, en realidad, clubes intelectuales compuestos por sofisticados aristócratas amantes de la cultura" (38).

regresa al país en 1852 para morir tres años más tarde sin haber representado ninguna de sus óperas, como era su propósito.

Es así como se inicia la historia de la ópera en México con algunos periodos más nutridos que otros, pero por mucho tiempo como un espectáculo que era visto como la vía para civilizar a un país de salvajes. El siglo XIX representa un capítulo de gran importancia en la ópera mexicana pues posterior a la independencia, el país estaba dividido y en búsqueda de identidad y la ópera tuvo su aportación, tal como lo señala Anna Agranoff en su tesis doctoral *Opera in contention: Social conflict in late nineteenth-century Mexico City*: “Opera and zarzuela composers and performers in Mexico City engaged in reinforcing, challenging, and transforming racial and gender ideals and expectations, as well as competing notions of what constituted the new Mexican ‘nation’ and ‘identity’”.<sup>11</sup>

Más adelante veremos que, pese a la intención de que la ópera estableciera el orden ideológico teniendo como modelo de civilización a Europa, también fungió como reflejo de las diferencias. Aun cuando durante el virreinato, el teatro funcionaba como una “escuela de costumbres” a la que tenía acceso toda clase social, después de la independencia las clases altas desean representaciones de calidad que exigen costos más altos y por lo tanto la expulsión definitiva de las clases populares de “espectáculos cultos” como la ópera.<sup>12</sup>

El primer gran acontecimiento operístico en el país fue la visita del famoso tenor Manuel García, quien fue invitado por el coronel Luis Castrejón en 1827 ante el entusiasmo que la ópera despertaba en el país. Castrejón invirtió una fuerte suma de dinero en la

---

<sup>11</sup> Los compositores y artistas de ópera y zarzuela en la ciudad de México, comprometidos en reforzar, desafiar y transformar los ideales y expectativas raciales y de género, también contrapusieron nociones de lo que constituía la nueva “nación” e “identidad” mexicana (mi traducción). Anna Agranoff Ochs. *Opera in contention: Social conflict in late nineteenth-century Mexico City*. (Chapel Hill: The University of North Carolina at Chapel Hill, 2011) 1.

<sup>12</sup> Véase Sosa, José Octavio. *La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución*. (México: INBA, 2010) 20.

remodelación del Teatro Principal que recibiría a García, por lo que se vio en la necesidad de subir los costos de las localidades que al ser examinados por el Ayuntamiento fueron rechazados “sosteniendo que ni al Ayuntamiento le importaban un ardite las pérdidas o ganancias de un empresario, ni a sus miembros les constaba si el mérito del artista era real o exagerado, ni podía permitir la Corporación Municipal, como representante del pueblo, que a las clases ínfimas se les impidiera civilizarse e instruirse, estorbándole con lo exagerado de los precios, la asistencia a la ópera”.<sup>13</sup>

Para el Ayuntamiento la cuestión no sólo era de costos pues “creyó oportuno que se hiciese lo posible para estorbar que los extranjeros se llevasen el dinero que tan necesario era en México”.<sup>14</sup> El descontento se volvió aún más evidente cuando García inició la temporada con *El barbero de Sevilla* cantada en italiano y el público, acostumbrado hasta 1840 a escuchar ópera en español, no se paró en el teatro insultando al “gachupín orgulloso”.<sup>15</sup> Sería con la posterior y constante visita de compañías italianas que la ópera se cantarían en su idioma original en México.<sup>16</sup>

Finalmente, García cedió y mandó traducir algunas de sus composiciones y ciertas secciones de *Otello*, *Il barbiere di Siviglia* y *La gazza ladra*, pero la estancia de los García llegó a su fin cuando el 20 de diciembre de 1827 se decretó la expulsión de todo español y la familia se dirigió a Veracruz, donde fue asaltada y despojada de toda su fortuna.<sup>17</sup>

En 1831 se establece en el país la compañía de Ópera italiana de Filippo Galli iniciando su primera temporada el 12 de septiembre y la última en el año de 1837, durante dicho periodo se presentaron en su mayoría óperas de Rossini, la ópera se transformó en el

---

<sup>13</sup> Sosa, 26.

<sup>14</sup> Sosa, 27.

<sup>15</sup> Sosa, 28.

<sup>16</sup> Stevenson, Robert M. *Music in Mexico: A Historical Survey*. (New York: Thomas Y. Crowell, 1952) 193.

<sup>17</sup> Véase Sosa, 31.

entretenimiento predilecto de los capitalinos y Rossini en el compositor más aclamado, a tal grado que incluso era común escuchar algunos de sus temas silbados por las calles de la ciudad.<sup>18</sup>

Años más tarde, cuando la llegada de Santa Anna al poder parecía prometer la solución a la inestabilidad en el país, la realidad fue otra, pues las tensiones internacionales se agudizaron desembocando en la Guerra de los pasteles en 1838 y la pérdida de más de la mitad del territorio nacional en la guerra contra Estados Unidos. Pese a todo esto, la ópera había llegado para quedarse y las altas elites querían diversión sin importar la tensión en el ambiente político.

Durante este periodo, importantes compañías extranjeras residieron en el país presentando óperas de Bellini y Donizetti, quienes remplazarían a Rossini. “Fue en esta época que las obras maestras del *bel canto* italiano, como *Norma* o *Lucia de Lamermoor* conquistaron los corazones de la burguesía mexicana, profundamente imbuida del espíritu del romanticismo importado de Europa”.<sup>19</sup>

Ante la creciente demanda del público que asistía a la ópera, Francisco Arbeu mandó construir al arquitecto español Lorenzo de la Hidalga el Gran Teatro de Santa Anna que a la caída de *su alteza* se llamaría Teatro Nacional y durante el Imperio de Habsburgo, Teatro Imperial. El recinto fue inaugurado el 10 de febrero de 1844 y en sus paredes resonaron por vez primera las notas del Himno Nacional Mexicano el 16 de septiembre de 1854.

Entre las principales voces que hicieron vibrar a los capitalinos en el entonces Gran Teatro de Santa Anna encontramos a la soprano Henriette Sontag llegada en 1854 cubierta

---

<sup>18</sup> Véase Sosa, 33.

<sup>19</sup> Sosa, 35.

de gloria internacional. La visita de la diva fue patrocinada por la primera dama Dolores Tosta de Santa Anna, quien dio los fondos necesarios al empresario René Masson para traer a una cantante de tan grande talla, pese a las malas condiciones económicas que se vivían en el país.<sup>20</sup> Sin embargo, meses más tarde la luz de la diva se extinguiría al caer en cama por una aparente infección estomacal que le impidió asistir a algunas de las funciones que tenía programadas, hasta que finalmente murió el 17 de junio de 1854 de lo que en realidad era *cólera morbus*, epidemia que por ese periodo azotó a la ciudad.<sup>21</sup>

La tragedia operística era vivida por los capitalinos que al mismo tiempo que gozaban la ficción ofrecida en las noches de teatro también la sufrían en la desgracia nacional a la que ahora se sumaba la muerte de la condesa de Rossi, cuya voz desde sus primeras notas en suelo nacional impresionó a la crítica de la época: “¿Dónde hallar, en efecto, palabras que pinten, que den idea de esas sensaciones delicadas, íntimas, celestiales que en todo el que tiene corazón produce la voz de Enriqueta Sontag?”.<sup>22</sup>

Ante el descontento que ocasionó el gobierno de *Su Alteza Serenísima* y siendo la gota que derramó el vaso la venta de La Mesilla, Juan Álvarez, Tomás Moreno y Florencio Villarreal dieron a conocer el Plan de Ayutla en el cual además de desconocer a Santa Anna como presidente se solicitaba la creación de un consejo constituyente. Será en este clima de restauración que escuchamos de fondo las melodías patrióticas de Verdi por todos los rincones de la ciudad.

Entre 1858 y 1861 el rumbo de la nación será el blanco de liberales y conservadores en la Guerra de Reforma, pero como ante las guerras anteriores la ópera se mantiene firme

---

<sup>20</sup> Sosa, 36.

<sup>21</sup> Sosa, 77.

<sup>22</sup> Sosa, 74.

en los escenarios de la capital como estandarte de la presunta estabilidad que el grupo en el poder quería reflejar. Durante este periodo se presentarán al lado de Verdi, óperas de Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, pero también dos composiciones hechas en México: *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua y *Un paseo por Santa Anita* de Antonio Barilli.

A continuación, se reseñarán brevemente algunos de los autores más representativos de la ópera nacional hasta principios del siglo XX, con el propósito de dar un resumido panorama de las dificultades que enfrentaban los compositores mexicanos para llevar sus obras al escenario y el legado cultural que estas representan.

### 1.2.1 Cenobio Paniagua

Cenobio Paniagua inicia su carrera musical como violinista de la Catedral de Morelia, donde su tío era el director, posteriormente emigra a la capital, donde el 29 de septiembre de 1859 se presenta *Catalina de Guisa* después de catorce años de haber iniciado su composición.

Por la primera vez desde que hay teatro en México—rezaba el programa respectivo—se ofrece al público la partición de un maestro mexicano. Este acontecimiento, sin necesidad de recomendaciones ni comentarios, basta para mover el patriotismo y la indulgencia del ilustrado público de esta capital. Después de innumerables obstáculos y penosos sacrificios, y merced á [sic] la deferencia de los artistas, se logra poner en escena una ópera mexicana.<sup>23</sup>

Paniagua fue aclamado por el público que al terminar la función recorrió algunas calles acompañado por bandas de música mientras aclamaban al compositor. La ópera tuvo tanto

---

<sup>23</sup> Luis Castillo Ledón. "Los mexicanos autores de óperas." *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. (Vol. 3. No. 2. 1910) 332-333.

éxito que se representó días después de su estreno. Sin embargo, la prensa llegó a señalar que el estilo de Paniagua era un remedo del italiano e incluso que algunos de los pasajes eran plagiados. Paniagua hizo frente a las acusaciones argumentando que su ópera había sido compuesta en 1845 mientras que el supuesto plagio era de una ópera compuesta diez años más tarde.

Animado por el éxito de la ópera de Paniagua, Barilli, integrante de una compañía operística instalada en la ciudad, compone *Un paseo en Santa Anita*, ópera cómica que en sus dos actos pretende retratar las costumbres del pueblo mexicano.

Las representaciones que hasta ahora se han verificado de la ópera cómica *Un paseo en Santa Anita* prueban por el número de espectadores y el general aplauso que ha sido favorablemente acogida por el público, si bien éste, preciso es confesarlo, se debe casi a la buena música de Barilli, no siendo la obra en sí, como producto literario, otra cosa que un débil remedo de las costumbres populares de México [...] <sup>24</sup>

Así como a Paniagua se le juzgaba por remedar el arte italiano a José Casanova, libretista italiano y autor de *Un paseo en Santa Anita*, se le criticaba por hacer una copia errada de las costumbres mexicanas.

Años más tarde se vuelve a presentar *Catalina de Guisa* y la crítica menciona con tristeza la poca concurrencia a la presentación y se pone sobre la mesa la ausencia de oportunidades y apoyos del artista mexicano, situación que hoy en día sigue siendo muy

---

<sup>24</sup> Sosa, 114.

similar.<sup>25</sup> Al respecto, Francisco Elorriaga publica lo siguiente en *El Siglo Diez y Nueve* el 12 de julio de 1861: “¿Qué estímulo, qué aliciente puede tener un artista de cualquier especie en México? ¿Qué recompensa a sus estudios y a sus afanes? ¿Qué porvenir le espera? La miseria, la envidia y hasta el desprecio[...]”.<sup>26</sup>

Pese a las dificultades y críticas que tuvo que enfrentar, Paniagua inicia en 1862 su propia compañía con el propósito de recaudar fondos de las funciones para establecer un conservatorio de música. El 13 de enero se publica lo siguiente en *El Siglo Diez y Nueve* con motivo de la puesta en escena de la *Lucía de Lammermoor* de Donizetti:

Deseando proporcionar un nuevo recurso a la clase pobre y honrada de nuestra sociedad, y aprovechando la buena disposición de los hijos de México para las bellas artes en general, y muy especialmente para el estudio de la música, me he determinado a abrir un Conservatorio, en el cual se enseñará ésta gratuitamente, con el objetivo de formar artistas que aumenten la Compañía Mexicana que he comenzado a formar, y que hoy da la primera muestra de su empeño y aplicación.<sup>27</sup>

### 1.2.2 Melesio Morales

Gracias a ese empeño, se inicia en México un periodo muy importante para la composición operística. En el intermedio de la puesta del 13 de enero de la *Lucía* se estrena un aria de Melesio Morales, el discípulo más importante de Paniagua, titulada “Guatimoczin” y en 1863 el compositor anuncia a *El Monitor Republicano* su primera ópera, *Romeo y Julieta*:

---

<sup>25</sup> De las doscientas dos óperas mexicanas que enlista Octavio Sosa en su *Diccionario de la ópera mexicana* ochenta y dos no han pisado el escenario.

<sup>26</sup> Sosa, 124

<sup>27</sup> Sosa, 126.

No es oportuno exponer al respetable público los sinsabores y sacrificios que me ha costado mi aprendizaje musical en medio de las adversidades de mi suerte, ni los obstáculos que temido que vencer para poner en escena mi obra, ya que hasta en esto últimos días han provocado mi paciencia; no es oportuno, digo, y por lo mismo al dirigirle estas letras, sólo tengo el objeto de pedir su protección para que llevado mi empresa a feliz término, se sirva de estímulo a la penosa carrera que he adoptado[...]<sup>28</sup>

La crítica recibe con agrado la ópera de Morales, quien es juzgado como un compositor original que merecía recibir más apoyo para continuar con su labor. Este triunfo motiva a Paniagua para estrenar su segunda ópera *Pietro D'Abano* el 5 de mayo del mismo año, así mismo, meses más tarde Octaviano Valle presenta su *Clotilde de Cosenza* sin lograr cubrir todas las funciones propuestas por la falta de fondos.

En 1864 con la llegada de Maximiliano y Carlota la actividad operística es incentivada por el imperio y arranca con la Compañía de Bruno Flores presentando *Lucía de Lammermoor*. Meses más tarde para el festejo del nacimiento del emperador, se estrena *Agorante, Rey de la Nubia* de Miguel Meneses, alumno favorito de Paniagua y un mes después *Pirro de Aragón* de Leonardo Canales.

Es en este periodo cuando regresa de triunfar por Europa *El ruiseñor mexicano*, Ángela Peralta, nombrada por el emperador “cantarina de cámara del Imperio” y quien representaría el papel de Ildegonda en la ópera de Melesio Morales, la cual tenía como modelo declarado por el mismo compositor a Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi que tanto gustaban al público capitalino.

---

<sup>28</sup> Sosa, 128.

Con un libreto de Temistocle Solera, libretista de algunas óperas de Verdi, Morales aseguraba el agrado del público capitalino. A este respecto Anna Agranoff señala lo siguiente: “The focus on European sources and models in attaining artistic legitimacy in the composition and reception of *Ildegonda* mirrored Mexican politicians’ and elites’ efforts to copy European customs, instead of embracing Mexico’s unique history and cultures”<sup>29</sup>.

Sin embargo, la representación de Morales como un compositor de ópera italiana no fue aceptada por su origen mexicano, por lo que, aconsejado por un amigo, Morales se va a Italia en 1866, donde logra presentar su ópera en 1869, lo cual fue muy importante no sólo musicalmente, sino que políticamente México le dijo al mundo que estaba listo para ser tomado en cuenta como una nación civilizada y hacia el interior del país Morales se ganó el respeto y el reconocimiento.

After the 1869 premiere and positive reception of *Ildegonda* in Florence, Morales finally felt justified in connecting his opera and compositional style to the composers who inspired him, including Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer, and Gounod. In a letter published in the 21 October 1869 issue of *El Siglo Diez y Nueve*, Morales explained that he had learned from those who came before him: he was simply one in a long line of Italian opera composers.<sup>30</sup>

A su regreso, Morales establece una escuela de composición a la cual pertenecerán Julián Carrillo y Ricardo Castro. Morales compone otras cinco óperas de las cuales se destacó

---

<sup>29</sup>Centrarse en fuentes y modelos europeos para legitimar la composición y recepción *Ildegonda* reflejó los esfuerzos de los políticos y élites mexicanas por copiar las costumbres europeas, en vez de aceptar la historia y cultura de México (mi traducción). Agranoff, 44.

<sup>30</sup> Después de la buena recepción de la premier de *Ildegonda* en Florencia, Morales se sintió justificado finalmente en conectar su ópera y estilo con los compositores que lo inspiraron, incluyendo a Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer y Gounod. En una carta publicada el 21 de octubre de 1869 por *El siglo Diez y Nueve*, Morales explicaba que había aprendido de aquellos que vinieron antes que él: él era simplemente uno en una larga lista de compositores italianos (mi traducción). Agranoff, 78.

*Cleopatra*. Su última composición, *Anita*, inspirada en la Toma de Puebla de 1867 no llega a producirse, pero según el musicólogo Robert Stevenson, quien tuvo la oportunidad de estudiar una reducción de la obra, la composición no sólo vale la pena, sino que de ser presentada sería un éxito.<sup>31</sup>

### 1.2.3 Ramón Vega

Otra ópera que no logra llegar al escenario es *El grito de Dolores* del compositor mexicano Ramón Vega, quien pese a todos sus intentos por presentar alguna de las óperas que comprenden su repertorio, jamás tuvo el apoyo necesario para lograrlo. En 1866 le es negada la ayuda para llevar a cabo la puesta de *El grito de Dolores* dentro del marco de los festejos de la independencia. Se cree que esta ópera pudo haber sido el origen de la ópera enteramente nacional.<sup>32</sup>

### 1.2.4 Aniceto Ortega

En 1871 Aniceto Ortega ofrece otra vía de legitimación de la ópera mexicana remontándose al pasado indígena de la nación con su ópera *Guatimotzín*. “Ortega made a concerted effort to incorporate both Mexican history and music into *Guatimotzín*, which suggests that it is possible to succeed in the operatic (and possibly in the political) world while acknowledging and even embracing the ways in which Mexico differs from its European counterparts”.<sup>33</sup> Ortega demostró que era posible sobresalir en el mundo de la ópera, e incluso tal vez en la política, aceptando las diferencias de México con Europa. La ópera de Ortega, protagonizada por un heroico Cuauhtémoc, causó una gran impresión en

---

<sup>31</sup> Véase Stevenson, 200.

<sup>32</sup> Véase Roubina, Evgenia. “Don Ramón Vega, enigmático rebelde de la ópera mexicana”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* (Año XXV, Nº 25, Buenos Aires, 2011) 195.

<sup>33</sup> Ortega hizo un esfuerzo concertado para incorporar la historia mexicana y la música en *Guatimotzín*, lo cual sugiere que es posible sobresalir en el mundo operístico (y posiblemente en el político) reconociendo e incluso abrazando las formas en que México difiere de Europa (mí traducción). Agranoff, 79.

el público mexicano que acababa de presenciar el triunfo de un descendiente de indígenas, Benito Juárez, sobre el ejército francés. “*Guatimozín* [sic] hizo furor; Ortega alcanzó un triunfo tan ruidoso, tan espontáneo, tan completo, como no lo tuvo nadie antes, como no lo alcanzó tal vez ni el mismo Paniagua con su *Catalina de Guisa*, artísticamente, se entiende. La prensa lo glorificó, lo colmó de alabanzas y no tuvo ambajes [sic] en declararlo creador de la ópera nacional”.<sup>34</sup>

#### 1.2.5 Ricardo Castro

Con la caída del imperio francés en México despunta la producción literaria y decae la producción teatral, las compañías extranjeras dejan de visitar el país y no se vuelven a presentar óperas mexicanas durante un periodo que se extiende por casi veinte años. Pasado este periodo y llegado a la presidencia Porfirio Díaz las visitas de compañías extranjeras se vuelven constantes.

En cuanto a la ópera nacional, Ricardo Castro estrena *Atzimba* en el Teatro Arbeu en 1900 en forma de opereta en dos actos. Según Leonora Saavedra, esta ópera

contribuyó a la creación de la nación mexicana al ayudar al público letrado y burgués de principios del siglo XX a imaginar las extintas culturas prehispánicas de México y a interiorizarlas como el pasado histórico de la nación. Castro utilizó estrategias de representación de lo prehispánico mediadas por convenciones operísticas exoticistas con las cuales su público estaba familiarizado, estrategias ancladas asimismo en la necesidad política de las élites dirigentes de re-presentar a México internacionalmente como

---

<sup>34</sup> Castillo, 340.

una nación civilizada y soberana con una historia antigua propia y grandiosa.<sup>35</sup>

Castro es apoyado por el gobierno y hace un viaje a Europa de donde regresa con tres óperas más: *La Leyenda de Roudel*, *Satán Vencido* y *La Roussalsk* de las cuales sólo se presenta la primera.

Será durante el gobierno de Porfirio Díaz que la ópera es impulsada y como vemos en el caso de Castro incentivada de una manera muy particular. A continuación, se reseñan los acontecimientos más significativos en el ambiente operístico del país durante el siglo XX entre los que es evidente el auge de la línea indigenista. De nuevo, no con el afán de ahondar en detalles, pero sí de ofrecer una visión panorámica que nos acerque al contexto en que se gesta *Paso del Norte*.

#### 1.2.6 Siglo XX

Una ópera de la época que sigue la línea indigenista es *El Rey Poeta* de Gustavo E. Campa. Inspirada en la vida de Nezahualcóyotl, la ópera fue juzgada como un plagio de otras y aunque no pudo ser comprobado el autor indignado por las acusaciones no volvió a intentar su montaje.

En 1909 Julián Carrillo, discípulo de Melesio Morales, inicia la composición de su ópera *Matilde*, encargada por orden de Porfirio Díaz para enaltecer su gobierno y la memoria de la Independencia. La ópera fue terminada el 14 de marzo del año siguiente y entregada en persona al presidente el 2 de abril, pero su estreno fue cancelado sin aparentes motivos. Afortunadamente la ópera fue rescatada del olvido y estrenada el 30 de septiembre

---

<sup>35</sup> Leonora Saavedra. "El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro." *Resonancias* (Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile 18.35 (2014) 79.

de 2010 después de ser reconstruida por José Miramontes Zapata, quien dirigió a la Orquesta Sinfónica y al Coro de San Luis Potosí<sup>36</sup>.

En 1910 se funda la Sociedad Impulsora de Ópera Nacional con el propósito de apoyar a los compositores nacionales cuando las ganancias de las funciones no eran suficientes para cubrir los gastos. La Sociedad tuvo su primera colaboración durante los festejos del primer centenario de la Independencia, cuando Rafael J. Tello presentó su ópera *Nicolás Bravo*. Basada en el drama de Ignacio Mariscal, la ópera narraba el episodio en el que el caudillo le concede el perdón a los prisioneros españoles que Morelos le había entregado para matarlos como represalia ante el asesinato de su padre, Leonardo Bravo; a la par se sucede una historia de amor entre una criolla y un español. Con esta ópera, Tello ofrecía una mirada a un pasado más cercano al público que abarrotó el Teatro Arbeu durante el evento.<sup>37</sup>

Pero pese al éxito de su estreno, la ópera no fue tan bien recibida cuando la Compañía Mexicana de Ópera Italiana de Alberto Amaya, bajo el propósito de montar ópera mexicana, presentó cuatro funciones que no sólo le ocasionaron pérdidas monetarias sino también de toda esperanza en presentar más óperas nacionales. No se volvería a montar una ópera mexicana hasta 1915 cuando se estrena *Due amori* de Rafael J. Tello.

Entre 1915 y 1930 se componen algunas óperas que retoman la tradición indigenista como *Tonantzín* (1915) de Julia Alonso, *Anáhuac* (1918) y *Cihuatl* (ca. 1920) de Arnulfo Miramontes, *Xiulitl* (1921) de Julián Carrillo, *Citlali* (1922) de José F. Vásquez, *Cihuatl* (1923) de Fernando del Castillo, *Nezahualcóyotl* (1923) de Carlos Samaniego, *Kinchi*

---

<sup>36</sup> Véase Roca Joglar, Hugo. "La resurrección de Matilde, de Julián Carrillo." (Pro ópera. Enero-febrero 2011) 14.

<sup>37</sup> Véase Delgado, Eugenio y Áurea Maya. "La ópera mexicana durante el siglo XX." *La música en México. Panorama del siglo XX*. (México: FCE, 2010) 618-619.

(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. Otras composiciones de temas variados presentadas a inicios del siglo XX fueron *Los mineros* (1916), *Monna Vanna* (1917), *El Mandarín* (1923), *El rajah* (1926) y *El último sueño* (1928) de José F. Vásquez, compositor más prolífero de la primera mitad del siglo XX, *Morgana* (1920) de Alejandro Cuevas y *La mestiza* (1925) de Fernando del Castillo.

Pese a la fecundidad del género sólo se presentaron siete de las óperas anteriores en un lapso de 15 años, lo cual refleja la preferencia del público por la ya consagrada ópera italiana relegando las composiciones nacionales que cayeron en el olvido y hoy en día la mayoría se encuentran extraviadas.<sup>38</sup>

Entre las óperas que logran montarse se encuentra *Anáhuac* de Arnulfo Miramontes que narra la lucha del indígena Tizoc contra los españoles. Estrenada el 31 de enero de 1918 en el Teatro Virginia Fábregas, la ópera recibió críticas ambivalentes pero que coincidían en la mala calidad del libreto y la ausencia de apoyo gubernamental en el montaje de obras nacionales.<sup>39</sup>

Otra ópera que logra pisar el escenario es *Morgana*, basada en una leyenda bretona, se presenta el 17 de julio de 1920 en el Teatro Iris, ahora de la Ciudad, frente a un escaso público que nuevamente dejaba en claro su poco entusiasmo ante la composición nacional.

Sin embargo, en 1922 el periódico *El Universal* apoya el arte mexicano al convocar en octubre a un concurso de ópera en el cual participaron: *Elvira*, de autor desconocido y descalificada por no ser inédita según uno de los jueces, *Cihuatl* de Fernando del Castillo, presentada el 19 de marzo de 1923 con una historia basada en una leyenda prehispánica y

---

<sup>38</sup> Véase Delgado, Eugenio y Áurea Maya, 621.

<sup>39</sup> Véase Delgado, Eugenio y Áurea Maya, 622.

*Citlali* de José F. Vásquez, ganadora del concurso, estrenada el 19 de diciembre de 1922. La narración se desarrolla en el periodo de la Conquista y relata los acontecimientos relativos a la defensa de la isla Xico ante la invasión española.

Tanto Fernando del Castillo como José F. Vásquez continúan nutriendo el repertorio operístico de la nación y el 26 de diciembre de 1925 Castillo estrena *La mestiza*, ambientada en Yucatán durante la Colonia. La ópera relata la fundación de Mérida y el amorío de una mestiza con el capitán español don Gálvez. Según las crónicas, Castillo mezcla en esta obra música maya con la tradicional europea.

Dos años más tarde a principios de 1927 José F. Vásquez estrena su ópera *El mandarín* que se desarrolla en China cerca de 1911, la obra relata la historia de un invidente que recobra la vista y descubre la infidelidad de su mujer. Cuatro años después presenta *El rajah*.

Durante la década de los treinta El Palacio de Bellas Artes se transforma en el escenario operístico más importante donde a un año de su inauguración, en 1935 José F. Vásquez presentará *El mandarín* y *El rajah*. Seis años después Miguel Bernal Jiménez escenifica *Tata Vasco*, que junto a *La mulata de Córdoba* será la ópera mexicana más representada del siglo XX. Sin embargo, para su estreno el gobierno no apoya su montaje en el Palacio de Bellas Artes y es presentada en la iglesia de San Francisco de Pátzcuaro, Michoacán para posteriormente pisar el Arbeu. La ópera combina recursos nacionalistas como las melodías indígenas con la polifonía clásica.

Pese al establecimiento de la nueva Ópera Nacional en 1943 por Fanny Anitúa y Ernesto Quezada, el apoyo iba más encaminado al debut de cantantes mexicanos, ya que del repertorio nacional sólo se repuso *Atzimba* de Ricardo Castro.

Años más tarde durante su dirección del INBA, Carlos Chávez encarga la composición de tres óperas a Moncayo, Luis Sandi y Eduardo Hernández Moncada. *Elena*, de Hernández Moncada, basada en un corrido; *Carlota*, de Luis Sandi, inspirada en la estancia de la emperatriz en México y *La mulata de Córdoba*, la más exitosa de las tres, compuesta por Moncayo con libreto de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo, repuesta siete veces en Bellas Artes entre 1952 y 1996.

Durante los cincuenta, el nacionalismo se estanca y la representación de óperas mexicanas decae hasta 1961, año en que se estrena *El último sueño* de José F. Vásquez, compuesta desde 1928, *Severino* de Salvador Moreno, *Misa de seis*, ópera dodecafónica de Carlos Jiménez Mabarak en 1962 y *La señora en su balcón* de Luis Sandi en 1964, todas éstas de temas varios.

Los sesenta están marcados por la búsqueda de nuevos horizontes musicales y aunque algunos compositores adoptan un nuevo lenguaje otros permanecen fieles al tradicional, durante esta época se vuelve central la influencia de Carlos Chávez, quien gracias a su Taller de Composición forma a toda una generación de músicos que a futuro se convertirían en figuras importantes de la música en México.

Pese a la diversificación de las nuevas técnicas compositivas la ópera es dejada de lado y de nuevo decaen las producciones entre las que contamos *The Visitors* de Chavez encargada por Lincoln Kirstein, quien presidía la *Ballet Society* de Nueva York en aquella época. Chávez trabaja en ella dejando atrás el nacionalismo y adentrándose en técnicas más vanguardistas, realiza varias versiones que se irán modificando a lo largo de más de veinte años.

Después de *The Visitors* y hasta finales de los setenta, sólo se presentan dos óperas mexicanas ya mencionadas *La mulata de Córdoba* y *Tata Vasco*. Esto no quiere decir que no hubiera ópera en México pues las puestas de ópera europea no cesaban entre las más destacables de la época se encuentra el estreno de *Wozzeck* de Alban Berg en 1966, *Les mamelles de Tiresias* de Poulenc, en 1968; *El niño y los sortilegios* de Maurice Ravel en 1969; *Elektra* de Strauss en 1970, entre muchas más.

Más adelante, en 1974, Alicia Urreta presenta *Romance de doña Balada*, basada en un relato de Balzac y Miguel Alcázar, *La mujer y su sombra* de 1978. En 1982, en Bellas Artes, Carlos Jiménez Mabarak estrena su última ópera, *La Güera Rodríguez* inspirada en la vida de María Ignacia Rodríguez de Velasco participante en la Independencia de México.

Vemos como constante hasta esta parte de la historia operística en la nación que la ópera funcionó en un inicio como mensajero de una nación que ya se sentía lista para ser considerada como civilizada y posteriormente como un recurso identitario que se gloriaba del pasado indígena en figuras como Cuahutémoc, Nezahualcóyotl y Tizoc o como memoria de hechos heroicos de la Revolución e Independencia del país, pero en la mayoría de los casos a costa de mucho esfuerzo de los compositores que no contaban con el apoyo necesario para ver sus obras representadas como lo fue el triste caso ya mencionado de Ramón Vega, autor de *El grito de Dolores*.

Hasta aquí es evidente que la producción de ópera nacional ha sido fructífera pese a las dificultades de las distintas etapas por las que ha pasado el país desde el arribo del género. En el siguiente apartado se presentarán algunas de las propuestas operísticas de las últimas décadas del siglo XX con el objetivo de visualizar el resultado de este recorrido de

la ópera a través del tiempo y la apropiación que los compositores mexicanos hicieron del género.

### 1.3 Ópera mexicana contemporánea

A partir del siglo XIX el lenguaje musical va cambiando. Las reglas armónicas comienzan a romperse, se introducen los primeros estudios serios de música antigua y oriental, construidas bajo sistemas totalmente distintos y con ello surgen las dudas acerca del sistema tonal. Poco a poco compositores y teóricos se van convenciendo de que, así como todo estilo musical y toda técnica, la armonía tonal se había desgastado y era necesaria una renovación.<sup>40</sup>

En cuanto a las técnicas compositivas, la ópera mexicana de la última década del XX se movió entre lo tradicional, la atonalidad, ciclos interválicos, entre otros recursos, pero el género se volvió cada vez más recurrido.<sup>41</sup>

Durante los ochenta Federico Ibarra y Mario Lavista hacen que el fénix de la ópera retome su vuelo. Ibarra se convertirá en el compositor operístico más fecundo de este periodo, para lo cual formó equipo con libretistas, cantantes y directores escénicos que siguieran su iniciativa para revivir el género. Compuso seis óperas, todas representadas: *Leoncio y Lena* en 1980, *Orestes parte* de 1981 presentada en Bellas Artes en julio de 1987, *Madre Juana* de 1986 escenificada en 1993, *El pequeño príncipe* de 1988, puesta en escena en Los ángeles ese mismo año y posteriormente en México durante el II Festival Internacional de Música y Escena el 11 de septiembre 1999, *Alicia* de 1989 presentada en

---

<sup>40</sup> Véase Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. (Madrid: Alianza Música, 1999) 427.

<sup>41</sup> Delgado, Eugenio y Áurea Maya, 641.

1995, *Despertar al sueño* en 1994, *Brindis por un milenio* (2000), *El juego de los insectos* (2009), *Antonieta, un ángel caído* (2010). Mario Lavista estrena *Aura* en abril de 1989 en Bellas Artes basada en la novela de Carlos Fuentes, antes de esta en 1979 se estrena *Encuentro en el ocaso* de Daniel Catán.

En 1990 se estrena *El monje* de José Antonio Guzmán, Víctor Rasgado escribe *Anacleto Morones*, basada en el cuento homónimo de Juan Rulfo estrenada en 1994 en Italia, Javier Álvarez compone *Mambo a la Braque*; un año después *La hija de Rapaccini* de Catán y *La sunamita* de Marcela Rodríguez; en 1993, *La séptima semilla* de Hilda Paredes y *La tentación de San Antonio* de Luis Jaime Cortes; en 1999, *Florencia en el Amazonas* de Catán, año en que Víctor Rasgado compone *El conejo y el coyote*, estrenada en 2001 bajo la dirección de Juan Trigos y en el 2000 *Pedro Páramo* de Julio Estrada. Otro compositor contemporáneo es Roberto Bañuelas, quien en 2007 estrena su primera ópera *La muerte de Agamenón*; en 2008, *El regreso de Orestes* y en febrero de 2009, *El juicio*. Es también importante señalar la labor operística de Juan Trigos, quien ha presentado y dirigido en México y Europa sus óperas *De Cachetito Raspado* y *Mis Dos Cabezas Piensan Peor Que Una*.

La ópera vuelve a retratar a personajes históricos de México con *Las cartas de Frida*, “basada en cartas y notas de diarios de Frida Kahlo, que abordan tanto su participación en el ámbito político y cultural, como su relación con León Trotsky y su vida amorosa”.<sup>42</sup> La ópera fue escrita por la compositora Marcela Rodríguez y se estrenó en Berlín en 2011.

---

<sup>42</sup> “Estrenan ópera mexicana en Alemania” *El Economista*. 27 de octubre de 2011.  
<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/10/27/estrenan-opera-mexicana-alemania> 20 de marzo de 2017.

Regresando a la línea indigenista, encontramos la ópera en náhuatl *Xochicuicatl cuecuechtli* de Gabriel Pareyón, estrenada en 2014.

La ópera está basada en el *Xochicuicatl cuecuechtli*, un “poema” compilado en el siglo XVI por Fray Bernardino de Sahagún, a través de sus escribanos mexicas. De autoría anónima, este texto aborda el erotismo y la sensualidad en el mundo azteca y se considera antecedente del albur mexicano [...] *Xochicuicatl cuecuechtli* narra la llegada de un extranjero llamado Tohuenyo, proveniente de Cuextlán, el país de los huastecos. Este joven ágil, alburero y atractivo, seduce a las ahuanimeh (jóvenes “alegradoras”), quienes tras un jugueteo erótico lo abandonan, dejándolo sumido en la tristeza. Xochipilli –deidad mexicana de las flores, la música, el amor juvenil y las enfermedades venéreas– obsequia al desconsolado Tohuenyo una huilacapiztli (ocarina en forma de ave) para que se alegre con su música, haciendo alusión a lo efímero de la vida (CENART)<sup>43</sup>.

Otra ópera contemporánea cuya temática es de interés en este estudio es *Únicamente la verdad* de Gabriela Ortiz, nominada en 2014 al Grammy Latino, la cual narra una historia de amor en medio del narcotráfico y la violencia en la frontera entre México y Estados Unidos. La ópera se basa en un corrido de Los Tigres del Norte que cuenta la historia de Camelia la Tejana, quien asesina a su amante Emilio Varela después de haberla traicionado. La compositora tiene también una ópera infantil llamada *Ana y su sombra* (2015).

---

<sup>43</sup> “Regresa al Cenart Xochicuicatl cuecuechtli, la ópera en náhuatl basada en un cantar erótico” CENART.gob.mx. CENART, 15 de abril de 2015. <http://www.cenart.gob.mx/2015/04/regresa-al-cenart-xochicuicatl-cuecuechtli-la-opera-en-nahuatl-basada-en-un-cantar-erotico/> 20 de marzo de 2017.

Una propuesta operística novedosa de la década pasada fue Proyecto Ópera Súbita de Margarita Muñoz, quien sostiene que la ópera puede funcionar como “vehículo de educación, crítica y promoción de la conciencia social”<sup>44</sup>, por lo que bajo esa idea se presentan seis óperas breves, escritas *exprofeso* por igual número de compositores con el título *Acsexo universal*, en el contexto de la Conferencia Mundial de Sida que tuvo lugar en la ciudad de México en agosto de 2008. Las óperas presentadas fueron: *La muerte asexualada*, de Emmanuel Vázquez; *Mariana*, de Jean Angelus Pichardo; *Filia*, de Víctor Mendoza; *El ánimo de Sayula*, de Gabriel de Dios Figueroa; *Escenas de la vida cotidiana: declaración*, de Isaac Bañuelos, e *Instrucciones de uso*, de José Carlos Ibáñez, las cuales ponen sobre la mesa el tema de la diversidad y la fugacidad de las experiencias sexo-amorosas en este siglo, para crear conciencia en torno a la prevención del VIH sida.<sup>45</sup>

Otra ópera que también interesa por su temática en este trabajo es *Inmigrante ilegal* de Alfonso Molina, estrenada en 2014 y premiada por la Boston Metro Opera. La obra trata de un frío cazador de migrantes, casado con una descendiente de mexicanos que a escondidas de su esposo deja botellas de agua para los migrantes que logran pasar. Entre los temas que sobresalen de este drama se encuentra:

la inmigración, la xenofobia, el patriotismo y el derecho a la propiedad privada en los Estados Unidos; está basada en hechos reales y experiencias personales del compositor. Es una ópera contemporánea en un acto, que invita a experimentar nuevos temas en la ópera, una historia políticamente cargada de valores estadounidenses y contradicciones entrelazadas con la

---

<sup>44</sup> Vargas, Ángel. “Recurren a la ópera para crear conciencia en torno al sida” La Jornada. 2 de agosto de 2008. 20 de marzo de 2017.

<http://www.jornada.unam.mx/2008/07/31/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

<sup>45</sup> Véase Vargas.

amistad, el amor y un inesperado desenlace, todo con una innovadora instrumentación característica de la ópera del siglo XXI (FAOT).<sup>46</sup>

Otra propuesta operística también reciente, que retrata una problemática social es *Marea Roja* de Diana Syrse, estrenada en agosto de 2016. La ópera trata de tres feminicidios reales, acontecidos en el país.

La historia se centra en Veracruz, Guerrero y Michoacán, entidades que han padecido el flagelo de la violencia, pero particularmente en los casos de Nadia Vera, antropóloga social, activista y promotora cultural quien huyó de Veracruz, para terminar asesinada en la colonia Narvarte de la Ciudad de México, junto a otras tres mujeres y el fotoperiodista Rubén Espinoza.

También se relata el caso de Kassandra Bravo, joven enfermera violada por su padrastro y desaparecida en Michoacán fue encontrada desollada y con lesiones de arma blanca en el pecho; y de Blanca Montiel, una mujer que se trasladaba en un taxi en Chilpancingo y recibió un disparo de aquellos que perseguían a los 43 estudiantes de Ayotzinapa, el 26 de septiembre de 2014.

La marea roja ha arrasado con la vida de las tres protagonistas de esta obra, sin embargo, son sólo una muestra de la infortunada cotidianidad que vivimos. El estreno de esta ópera ha sido posible gracias al apoyo del FONCA, el Cenart y el Programa México en Escena (CENART).<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> “Ópera *Inmigrante ilegal*” FestivalOrtizTirado.gob.mx. Festival Alfonso Ortiz Tirado, 24 de enero de 2016. <http://festivalortiztirado.gob.mx/eventos/operainmigranteilegal/> 20 de marzo de 2017.

<sup>47</sup> “Marea roja, ópera en un acto que nos confronta y hace reflexionar sobre el feminicidio” CENART.gob.mx. CENART, 20 de julio de 2016. <http://www.cenart.gob.mx/2016/07/marea-roja-opera-en-un-acto-que-nos-confronta-y-hace-reflexionar-sobre-el-feminicidio/> 20 de marzo de 2017.

Con estos últimos ejemplos vemos esta preocupación de los compositores mexicanos por manifestar problemáticas sociales actuales a través del género operístico, el cual durante los últimos años y pese a los pocos apoyos, sigue siendo cosechado por los compositores del país.

#### 1.4 Conclusiones: Ópera y política en México

En *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*, Leopoldo Zea manifiesta que la producción cultural latinoamericana se ha concentrado especialmente en la originalidad ante su condición subordinada a una cultura que no se considera propia. Surge así la búsqueda de una emancipación mental que complete la emancipación política de España. A este respecto la llegada de la ópera italiana representó también una separación cultural de España como medio para legitimar su control. La ópera por sí misma fue un signo de descolonización cultural.<sup>48</sup>

Incluso cuando la ópera llega a México con la pretensión de civilizar a la nación, el género es apropiado por los músicos nacionales que proyectan distintos rostros tanto al exterior como al interior. La presentación de óperas mexicanas en el extranjero a finales del XIX reforzó la independencia política e ideológica del país después de la dominación española, francesa y estadounidense, así mismo se buscó una identidad propia en el glorioso pasado indígena que ayudó a México a aceptar su historia como nación.

---

<sup>48</sup> Vogeley, Nancy. "Italian opera in early national Mexico." *Modern Language Quarterly* 57.2 (1996): 281. Italian opera provided the new interests with the vocabulary they needed to state their difference from Spanish culture and to legitimate their control. Opera's physical appearance, by itself, was a decolonizing sign of cultural newness.

Todo este largo recorrido nos trae en la actualidad a montajes de óperas que ya no buscan en el pasado, sino que se preocupan por el presente y su amplia gama de problemáticas, encontrando en el arte una plataforma para denunciar y evidenciar la necesidad de un cambio.

## Capítulo II: Arte y vida

Exilio es palabra que indica un desplazamiento de lugar. Un salto afuera, etimológicamente. Un no pertenecer al espacio. Un acto temporal. Por eso, el exiliado busca márgenes, límites, una tierra nueva.

Angelina Muñiz-Huberman

### 2.1 Performatividad y política

El propósito de este apartado es introducir al lector en la relación arte y vida que plantea el filósofo Jacques Rancière en su filosofía y el papel crucial que juega una manifestación estética como acto político que abarca un escenario litigioso en el que “alguien” que no era contado como “alguien” se vuelve contable y audible. Aunque Rancière no emplea el concepto de performance como tal, su teoría se aproxima en puntos nodales a esta como veremos más adelante.

El término “performance” tiene su origen en el “francés antiguo *parfournir*, verbo que significa “proveer”, “completar” y “llevar a cabo”.<sup>49</sup> ”Esto nos ayuda a entender que el performance no es únicamente un arte, sino fundamentalmente un acto expresivo, es decir, una actuación que se puede analizar en todos los ámbitos de la vida cultural, social y política”.<sup>50</sup>

Los estudios del performance nos ofrecen vías para abordar la construcción social de nuestros roles tanto en la vida cotidiana como en el escenario [...]

---

<sup>49</sup> Taylor, Diana. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press, 2003, p. 3. en Prieto Stambaugh, Antonio. “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance.” *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (2009): 130.

<sup>50</sup> Prieto Stambaugh, Antonio. “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance.” *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (2009): 136 (23 digital).

este campo de estudios tiene una trayectoria considerable en su esfuerzo de traer a las artes escénicas enfoques teórico-metodológicos de otras disciplinas para articular un espectro amplio de perspectivas analíticas que posibilitan el abordaje de fenómenos escénicos de diversos contextos socioculturales.<sup>51</sup>

Los estudios de performance nacen desde una perspectiva antropológica gracias a las observaciones de prácticas rituales de Víctor Turner, pues será a partir del término “liminal” de Turner referido a situaciones fronterizas, que Richard Schechner propone el concepto de performance como una forma teatral simbólica y performance cultural para los ritos sociales.<sup>52</sup> Según Schechner:

los estudios del performance pueden abarcar cualquier tipo de actividad humana, desde el rito hasta el juego, pasando por el deporte, los espectáculos populares, las artes escénicas, las actuaciones de la vida cotidiana, las ceremonias sociales, los roles de clase y de género, y hasta la relación del cuerpo con los medios masivos y el Internet. Además, es posible añadir a la lista el estudio de objetos inanimados, los cuales, aunque no son un performance, pueden ser analizados como performance, es decir, en tanto que son producto de una acción creadora, o interactúan con quien los usa y contempla [...] En todos los casos, lo que interesa no es la “lectura” o el

---

<sup>51</sup> Prieto, 27.

<sup>52</sup> Véase Carvajal, Fernanda. "Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina." *Aisthesis* 45 (2009): 56-81.

estudio de un objeto en sí, sino su “comportamiento”, es decir, su dimensión performativa.<sup>53</sup>

Como práctica artística Beatriz Rizk define la performatividad al hablar de obras que manifiestan quiebres y meten en conflicto las fronteras de los géneros e incluso del arte y la vida y que además implican una postura crítica por parte del autor con respecto al tema de su obra.<sup>54</sup> Por otra parte cuando Ileana Diéguez escribe sobre teatro liminal establece que este implica un “estado de extrañamiento de la teatralidad habitual”, a consecuencia de la mezcla que se da entre “teatralidad y performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida”,<sup>55</sup> e incluso lo llega a comparar con lo fronterizo con sus “situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones.”<sup>56</sup>

Diéguez estudia la liminalidad desde dos perspectivas, una para referirse a las representaciones que trascienden el ámbito artístico y manifiestan una proyección política y por otro lado las manifestaciones públicas llevadas a cabo por ciudadanos en áreas públicas. Según la autora “la liminalidad es una situación de existencia alternativa en los límites” la cual “tiene su representación ideal en las *communitas* metafóricas en las que participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica”.<sup>57</sup> Tanto liminalidad y *communitas*, son términos que Diéguez toma del antropólogo Victor Turner, quien define *communitas* en el sentido de “relational quality of full, unmediated communication, even

---

<sup>53</sup> Prieto, 130.

<sup>54</sup> Véase Rizk, Beatriz. “El arte del performance y la subversión de las reglas del juego en el discurso de la mujer”. *Latin American Theatre Review* (Spring 2000) 95.

<sup>55</sup> Diéguez, Ileana. “Fronteras entre vida y arte. Teatralidad y performance en la escena latinoamericana.” *Palos y Piedras. Revista de política teatral* (Año II, 2: 36-48 noviembre 2004) 39.

<sup>56</sup> Diéguez, 39.

<sup>57</sup> Diéguez, Ileana. “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas.” *Archivo virtual Artes escénicas* (2009).

communion, between people of definite and determinate identity, which arises spontaneously in all kinds of groups, situations, and circumstances”<sup>58</sup>. Mientras que *The Random House Webster Unexpurgated Dictionary* (1998) define el término como “the sense of sharing and intimacy that develops among persons who experience liminality as a group.”<sup>59</sup> Turner reconoce la presencia de *communitas* en sociedades diferentes “among those in betwixt-and-between circumstances, those going through some threshold or limen in life together, that is, in a time of liminality”.<sup>60</sup>

Los espacios propicios para el surgimiento de las *communitas* son diversos pues “communitas breaks into society (1) through the interstices of structure in liminality, times of change of status; (2) at the edges of structure, in marginality; and (3) from beneath structure, in inferiority. Liminality, marginality, and inferiority frequently generate sacred accounts, symbols, rituals, philosophical systems, and works of art.”<sup>61</sup>

Según Diéguez “estas prácticas también han ido modificando el status del artista”, pues tiene los roles de practicante y participante, “implicados a la vez que “observadores”, mediadores y testimoniantes, los creadores juegan una condición dual y roles menos

---

<sup>58</sup> Cualidad relacional de totalidad, comunicación inmediata, incluso comunión, entre personas de identidades definidas y determinadas, que surge espontáneamente en toda clase de grupos, situaciones y circunstancias (mi traducción). Turner, Edith. "Rites of communitas." *Encyclopedia of religious rites, rituals and festivals*. London: Routledge (2004) 97.

<sup>59</sup> El sentido de compartir e intimidad que se desarrolla entre personas que experimentan liminalidad como grupo (mi traducción). Turner, 97.

<sup>60</sup> Entre aquellas en situaciones de frontera, aquellas que están en medio de un umbral o límite en la vida juntos, esto es, en un tiempo de liminalidad (mi traducción). Turner, 98.

<sup>61</sup> Las *communitas* irrumpen en la sociedad (1) a través de los intersticios de la estructura en liminalidad, tiempos de cambio de estatus; (2) en los límites de la estructura, en la marginalidad; y (3) debajo de la estructura, en inferioridad. Liminalidad, marginalidad e inferioridad frecuentemente generan representaciones sagradas, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y trabajos artísticos (mi traducción). Turner, 98.

protagónicos; más que representar un status asumen su trabajo como una praxis para develar y visibilizar utilizando su propio “plus diferencial”.<sup>62</sup>

Por su parte Diana Taylor señala que “performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated, or what Richard Schechner has called ‘twice-behaved behavior’.”<sup>63</sup> Según la autora “looking at performance as a retainer of social memory engages history without necessarily being a ‘symptom of history’; that is, the performances enter into dialogue with a history of trauma without themselves being traumatic”.<sup>64</sup>

La autora plantea una mirada de las “actuaciones” artísticas y sociales no desde su narratividad, sino desde los escenarios que presentan, definidos como “paradigmas generadores de sentido que estructuran entornos sociales, conductas y desenlaces posibles”<sup>65</sup>

A este respecto Suely Rolnik “señala que mientras la acción activista se juega en el plano macro político de los conflictos sociales establecidos por la cartografía dominante, la práctica artística operaría en la realidad sensible, adquiriendo un potencial micro político que se jugaría en el plano de la subjetividad y el deseo, ‘el plano de los flujos, intensidades,

---

<sup>62</sup> Diéguez, Ileana. "Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas." *Archivo virtual Artes escénicas* (2009).

<sup>63</sup> El performance funciona como acto vital de transferencia, transmitiendo conocimiento y memoria social, además de sentido de identidad reiterada, o lo que Richard Schechner ha llamado “conducta doblemente actuada” (mi traducción). Taylor, Diana. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. (Duke University Press, 2003) 3.

<sup>64</sup> Mirar al performance como un retenedor social de memoria involucra a la historia sin ser necesariamente un “síntoma de la historia”; o sea, los performances entran en diálogo con una historia de trauma sin ser traumáticos (mi traducción). Taylor, 210.

<sup>65</sup> Taylor, 28.

sensaciones y devenires’ ”<sup>66</sup> Según la autora, de esta forma el arte se inscribe en “una dimensión ‘preformativa —visual, verbal u otra— operando cambios irreversibles en la cartografía vigente, que debido a que cobran cuerpo en sus creaciones, hacen que las mismas se vuelvan portadoras de un poder de contagio en su recepción’ ”.<sup>67</sup>

## 2.2 Política y estética en Jacques Rancière

En la presentación de *La estética como ideología* de Terry Eagleton, Ramón del Castillo y Germán Cano señalan que con el quiebre en la visión del mundo como totalidad y el triunfo de la ciencia moderna, se presenta una fragmentación de la razón metafísica y el arte adquiere un papel protagónico.<sup>68</sup> Sin embargo la fragmentación se da en todos los niveles y las posturas sobre el papel del arte y su relación con lo que no es arte no son homogéneas. Como veremos en este apartado, lo que el filósofo francés Jacques Rancière logra es establecer los puntos de encuentro entre distintas estéticas y su relación con la política.

A este respecto, cuando José Othón Quiroz estudia la relación entre arte, sociedad y sociología cita a Zygmunt Bauman, quien señala que entre el sociólogo y el artista existe algo en común “pues ambos reciclan la experiencia humana del estar-en-el-mundo y ofrecen una nueva visión sobre la misma” pero distingue entre ambos que el artista tiene:

una ventaja sobre los sociólogos: de ahí que una y otra vez sea el artista el primero en percibir, sentir, aprehender, articular y mostrar (haciendo visible

---

<sup>66</sup>Fernanda Carvajal. “Performatividad, liminalidad y politicidad en La Patogallina.” *AISTHESIS* N° 45 (2009): Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile: 59.

<sup>67</sup> Carvajal, 59.

<sup>68</sup> Véase Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. (Madrid: Trotta, 2006) 36.

e inteligible) lo nuevo, lo que está por nacer, las formas emergentes del *Liebenswelt*, y sólo en un segundo momento, y gracias al trabajo previo de los artistas, “los estudiosos de la vida social” las perciben, mastican y digieren. Esa ventaja es la libertad, o mejor dicho, una libertad de experimentar, de arriesgarse y equivocarse muy superior a la que suele darse entre los muros de la academia tras los que viven y trabajan los sociólogos. A diferencia de los académicos, los artistas no están condicionados por las estadísticas oficiales y las opiniones mayoritarias, ni están atrapados por la angosta jaula de una disciplina con denominación controlada.<sup>69</sup>

Podemos adelantar con la cita anterior que el arte es una plataforma desde la que se vuelve posible y evidente una novedad y que gracias al arte se transfiere a otras esferas de la vida.

Como ya se mencionaba, Jacques Rancière centra sus investigaciones en la estética y la política. Del lado de la estética, el filósofo busca un camino por el que sea posible poner en diálogo las distintas posturas estéticas sobre el arte posmoderno y la define “en términos de la ruptura con lo sensible”<sup>70</sup>. En cuanto a la política Rancière la define en relación a “los conflictos entre los mundos perceptibles”<sup>71</sup>. De esta forma ambas esferas tienen en común la ruptura.

También muestra que estética y política se encuentran entrelazadas y no constituyen dos mundos de realidades separadas sino el espacio de configuración y reconfiguración de lo común. Rancière señala que todo su

---

<sup>69</sup> Bauman, Zygmunt. *Arte, ¿Líquido?* (Madrid: Ediciones Sequitur, 2007) 96.

<sup>70</sup> González Vásquez, Angélica. *Arte y política: la estética de Jacques Rancière*. (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009) 24.

<sup>71</sup> González, 24.

recorrido teórico se marca en la cuestión que ha nombrado como el “*partage du sensible*”, como un espacio dado o sobre el cual se organiza la percepción de un mundo o la relación de una experiencia sensible con los modos de interpretación inteligibles.<sup>72</sup>

Para Rancière arte y política representan el espacio-tiempo en que se reparte lo común, a lo cual llega a través de la partición de lo sensible o *partage du sensible*, enunciado primeramente para mostrar la separación entre individuos con capacidad de comunicar un sentimiento del bien y el mal e individuos que no son capaces de hacerlo. Esa capacidad es vista por Aristóteles como el “destino” político del hombre en la posesión del *logos* que representa en sí una partición de lo sensible<sup>73</sup>. “La posesión de este órgano de manifestación marca la separación entre dos clases de animales como diferencia de dos maneras de *tener parte en lo sensible*: la del placer y el sufrimiento, común a todos los animales dotados de sonido, y la del bien y el mal, propia únicamente de los hombres y presente ya en la percepción de lo útil y lo nocivo.”<sup>74</sup> La partición de lo sensible marca lo que es común a distancia de lo que es exclusivo.

Es bajo los términos anteriores que la política se hace presente: cuando hay un desequilibrio en la partición que la justicia hace de lo común y cuando los seres carentes de *logos* toman la palabra en medio de un desacuerdo.<sup>75</sup>

Rancière distingue la política convencional de la filosofía política mediante los términos policía, entendida como “la agregación y el consenso de las colectividades, la

---

<sup>72</sup> González, 24.

<sup>73</sup> González, 24.

<sup>74</sup> Rancière, Jacques. *El desacuerdo: Política y Filosofía*. (Buenos Aires: ediciones Nueva Visión, 1996) 14.

<sup>75</sup> González, 25-26.

organización de poderes, la distribución de lugares y funciones, y los sistemas de legitimación de esta distribución” y política, como “la actividad que tiene por principio la igualdad, y el principio de la igualdad se transforma en distribución de las partes de la comunidad”<sup>76</sup>

Remitiéndose a Platón para buscar una explicación de lo que se define como lo común aparece el *demos*, que representa a la gente sin nada más que su libertad, según Aristóteles, misma que al ser común a todos, no pertenece a nadie por lo que se genera un conflicto o *litigio*. “El litigio siempre será sobre la cuenta de los que no participan de eso común y sobre la manera en que intentan lograr eso común, ya sea mediante la mejor repartición o bajo el surgimiento de un derecho, o sobre la propia cuestión de su visibilidad o invisibilidad dentro de un espacio común”<sup>77</sup>

El litigio pone en diálogo a dos interlocutores que son sensibles y visibles, por lo que posibilita el surgimiento de un ser que negocia en la repartición de lo común:

La política se refiere a la existencia de un lugar de conflicto, un escenario en donde existe una parte de los que no tienen parte y que intentan manifestar esa distorsión. Las partes no son preexistentes al conflicto que nombran, sino es en este escenario precisamente en donde buscan hacerse contar como partes. Lo sensible, siguiendo a Aristóteles, se manifiesta en esa palabra, una palabra que muestra la distorsión y se refiere a su disputa respecto a esa cuenta errónea, es decir, existe una situación previa en la cual se ha

---

<sup>76</sup> González, 26.

<sup>77</sup> González, 27.

determinado quiénes pueden hablar y quiénes no, quiénes participan de un lenguaje compartido o quiénes solo emiten ruido.<sup>78</sup>

La política sería una especie de intersticio en el que se evidencia un desacuerdo y se negocia la posesión de la palabra:

Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo entre ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada<sup>79</sup>.

Para Rancière la estética se define como “espacio político” que representa configuraciones de lo “común y lo privado”: “Rancière retoma el concepto de estética entendido como formas de configuración del espacio político y no se refiere a un conocimiento posible sino a la configuración de nuestro lugar en la sociedad, es decir, las formas de distribución de lo común y lo privado, o la asignación de alguien dentro de lo común o su parte como parte de una comunidad”.<sup>80</sup>

Según Rancière “los actos estéticos” pueden generar experiencias que reconfiguren la “subjetividad política” al producir “nuevas formas de visibilidad”. “La experiencia en este contexto se refiere a la partición, a las maneras en que suceden reconfiguraciones o se dan formas de sentir y se producen nuevas formas de visibilidad. Esta es la forma como se

---

<sup>78</sup> González, 28.

<sup>79</sup> González, 42.

<sup>80</sup> González, 32.

ponen los asuntos estéticos en lo político, es decir, el modo en que existe una estética de la política”.<sup>81</sup>

Bajo la mirada del filósofo el arte se transforma en algo más que una representación, se vuelve un espacio de diálogo en el que es posible la comunidad y la expresión de lo que es común para uno y no lo es para otros, lo que vendría a enmarcar a la estética en terrenos de la política, pero conservando su autonomía. La lucha de estas formas artísticas no es por el poder, sino por la visibilidad y su reordenamiento.

De lo anterior podemos concluir que las prácticas artísticas que ejercen una reconfiguración en la visibilidad de lo común funcionan como litigios. Para diferenciar las maneras en que se configura la política del arte, Rancière propone el concepto de régimen de visibilidad, definido como “un modo de articulación entre las maneras de hacer, las formas de visibilidad de estas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento”.<sup>82</sup>

Rancière percibe tres regímenes de visibilidad o identificación del arte que son ajenos a épocas determinadas y en los que se identifica una postura ante el nexo arte-vida, el primero es el ético en el cual la autonomía del arte no es posible, pues por sobre la imagen misma se encuentra su función; en el segundo régimen, el poético, la autonomía está condicionada por su pertenencia a un género y técnica específicos; en el último, el estético, autonomía y heteronomía convergen.

Es en este último régimen en el que el arte se sensibiliza ante sus objetos, en este régimen se rompe con la sistematización del régimen poético y se evidencia el lugar que

---

<sup>81</sup> González, 34.

<sup>82</sup> González, 40.

puede tener el arte en la vida: “Este modo de ser sensible se relaciona con hacer ver los modos y maneras en que los cuerpos, las prácticas y las experiencias del arte pueden tener lugar en el mundo, y estas transformaciones se separan de sus referencias a otras esferas de los saberes”.<sup>83</sup> Más allá de la representación a Rancière le interesa su pertenencia a un determinado régimen sensible, lo que importa en el régimen estético es “la potencia de un pensamiento que se vuelve extraño a sí mismo”. Según Rancière esa extrañeza se manifiesta en tres sentidos, “el primero en relación a la existencia posible de varias temporalidades, en segundo lugar, búsqueda de autonomía que al tiempo se revela como la búsqueda de un lazo más estrecho con lo social, y por último, la reivindicación de la forma pura como separada de los objetos mundanos”.<sup>84</sup>

Es también el régimen estético en donde se inscribe la modernidad y la posmodernidad, términos que para Rancière no implican una ruptura. La modernidad, según el filósofo viene de la búsqueda por una novedad desviada de lo tradicional:

La modernidad poética o literaria sería la exploración de los poderes de un lenguaje desviado de sus usos comunicacionales. La modernidad pictórica sería el retorno de la pintura a lo suyo: el pigmento coloreado y la superficie bidimensional. La modernidad musical se identificaría con el lenguaje de doce sonidos, desprovisto de toda analogía con el lenguaje expresivo, etc. Estas modernidades específicas estarían en relación de analogía a distancia con una modernidad política, susceptible de identificarse, según las épocas,

---

<sup>83</sup> González, 46.

<sup>84</sup> González, 47.

con la radicalidad revolucionaria o con la modernidad desencantada del buen gobierno republicano.<sup>85</sup>

Según el filósofo es en el régimen estético en el que se comprende el arte moderno y a la modernidad misma: “La afirmación radical de Rancière de la no ruptura entre modernidad y posmodernidad se pone en términos de ‘una contradicción originaria continuamente en marcha’ que se expresa en la soledad de la obra que contiene su posibilidad de emancipación; al mismo tiempo, en ella, la promesa de la supresión del arte como realidad aparte”.<sup>86</sup> Es en este sentido en el que se afirma que autonomía y heteronomía se entrecruzan en el régimen de visibilidad estético.

Si bien Rancière no percibe al arte como la salvación de la humanidad, sí la percibe como un escenario político en el que el hombre adquiere libertad. Retoma a Schiller para quien la educación estética es una forma de juego que pone en equilibrio las pulsiones del hombre, ya que como afirmaba Kant el hombre se balancea entre el razonamiento y la sensibilidad. “El hombre moderno se encuentra condenado a formarse como una partícula puesto que jamás desarrolla la armonía de su ser; esta armonía sería la reconciliación entre la razón y la sensibilidad”.<sup>87</sup> Schiller percibe a un sujeto moderno que llevado por su egoísmo se niega a sí mismo y vive fragmentado. Solo a través de la libertad y ausencia de egoísmo en el juicio estético el hombre llega a un estado de armonía. “Es en este sentido que una determinada experiencia estética se constituye en una forma de vida del individuo y la colectividad, al tiempo, nos cuestiona frente a nuestra propia existencia”.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> González, 48.

<sup>86</sup> González, 49.

<sup>87</sup> González, 52.

<sup>88</sup> González, 53.

Para Schiller, el arte es una forma de juego que eleva a la humanidad al no tener una función o un interés específico, por lo que propone una formación sensible del individuo a través de la experiencia estética.

El juego es una actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas. Esta acepción tradicional del juego ha sido sistematizada por el análisis kantiano de la experiencia estética. Este se caracteriza efectivamente por una doble suspensión: una suspensión del poder cognitivo del entendimiento, determinando los datos sensibles de acuerdo con sus categorías; y una suspensión correctiva del poder de la sensibilidad imponiendo objetos de deseo.<sup>89</sup>

Regresando a la relación arte y vida, Rancière niega una ruptura y afirma que: “el arte se puede convertir en vida, la vida se puede convertir en arte, el arte y la vida pueden intercambiar sus propiedades”.<sup>90</sup> En el primer caso “el arte permitiría una nueva educación que significaría que la estética sería la forma correcta de alcanzar aquello que por vía exclusiva de la política no se alcanzó que es “una nueva configuración de un mundo común”.<sup>91</sup> En el segundo Rancière pone como ejemplo el museo:

concebido no como edificio o una institución, sino como una forma de hacer visible e inteligible la vida del arte [...] El museo es la condición para la existencia independiente de una obra de arte como forma viva pero también expresa el espíritu vital de una comunidad. El museo no muestra obras

---

<sup>89</sup> González, 54.

<sup>90</sup> González, 68.

<sup>91</sup> González, 69.

absolutamente puras, siempre se presenta algo de historización, encarnan un espacio-tiempo del arte al tiempo son la visibilización de un pensamiento.<sup>92</sup>

En el tercer planteamiento Rancière postula la posibilidad de intercambios entre arte y vida afirmando que la frontera entre ambas es permeable, sin que por ello no exista un límite y todo sea arte. Para Rancière no hay oposición, sino que arte y no arte conviven e intercambian.

La vida del arte consiste precisamente en esa tensión entre el arte que se convierte en mera vida o la vida que se convierte en arte, lo que significa presentar el vínculo entre autonomía y heteronomía, es decir, el vínculo entre arte y no arte desde el principio. Cada uno de estos intercambios y los posibles de su disolución constituyen una variante de la política de la estética que puede reconfigurar nuevas ordenaciones del espacio y que transforman al arte en una cuestión política o que se puede reafirmar como verdadera política.<sup>93</sup>

Rancière percibe dos políticas del arte, la de la “forma rebelde” que se separa de la vida y por otro lado la que se identifica con la vida, ambas manifiestan una tensión originaria, Rancière no se inclina ni por una ni por otro, sino que señala que ambas funcionan como “reconfiguraciones de lo sensible”.<sup>94</sup>

No intentaré desempatar estas posiciones, sino más bien reconstituir la lógica de la relación “estética” entre arte y política de las que se derivan. Me basaré para ello en lo que tienen en común estas dos puestas en escena,

---

<sup>92</sup> González, 72-73.

<sup>93</sup> González, 76.

<sup>94</sup> González, 78.

aparentemente antitéticas, de un arte “posutópico”. A la utopía denunciada, la segunda opone las formas modestas de una micro-política, a veces muy próxima de las políticas de “proximidad” pregonadas por nuestros gobiernos. La primera le opone, por el contrario, una fuerza del arte ligada a su distancia con relación a la experiencia ordinaria. Una y otra sin embargo reafirman a su modo una misma función “comunitaria” del arte: la de constituir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común.<sup>95</sup>

Lo que a Rancière le interesa son las “prácticas artísticas que a su manera reconstituyen un vínculo con lo social. Son propuestas que se sirven de la ironía o del juego y más que la crítica, buscan crear vínculos en colectividades efímeras o crean formas de participación momentánea”<sup>96</sup>.

Rancière retoma la idea de Bourriaud, quien “afirma que el arte tendría como tarea generar relaciones con el mundo, ya no simplemente dirigidas a través a la representación, sino inscritas en un terreno de experimentación”.<sup>97</sup>

El arte es político no por su contenido sino porque es una forma distinta de experiencia sensorial en la que lo común se redistribuye: “Rancière señala que la política antes que un aparato para el ejercicio del poder o una lucha por el poder, es el recorte de un espacio específico de ocupaciones comunes, es el conflicto de las ocupaciones de los objetos y de los sujetos que participan en ellas, en esto consiste la politicidad del arte”.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Rancière, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona) 2005.

<sup>96</sup> González, 80.

<sup>97</sup> González, 85.

<sup>98</sup> González, 89.

En conclusión, la política introduce “sujetos y objetos nuevos”, hace “visible aquello que no lo era” y da la palabra a quienes no la tenían,<sup>99</sup> pues sus objetos “desencadenan modos de sensibilidad” que, en segundo, producen “determinadas miradas” que pueden ser críticas o no, pero que, en tercero, generan en el espectador un pensamiento. “Estos tres elementos resultan esenciales para situar las prácticas artísticas como formas de inscripción e intervención particulares dentro de una comunidad.”<sup>100</sup>

Volviendo a la relación arte-vida podemos concluir que para Rancière son indispensables tanto la autonomía del arte frente a la vida, pero al mismo tiempo un algo más que solo arte para que esté completo, un nexo con la realidad.

Para que una estatua o una pintura sea arte, dos condiciones aparentemente contradictorias son requeridas. Hace falta que se vea allí el producto de un arte, y no una imagen simple que juzga su legitimidad solo en el principio de semejanza. Pero hace falta también que se perciba allí otra cosa, es decir algo más que un ejercicio ordenado de una destreza. El baile no es arte mientras se vea en él solamente el cumplimiento de un ritual religioso o terapéutico. Pero tampoco es arte mientras se vea allí el ejercicio de una virtuosidad simple o corporal. Para que sea contado como arte, hace falta otra cosa.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> González., 92.

<sup>100</sup> González, 93.

<sup>101</sup> González, 94.

### 2.3 La frontera

Hablar de frontera no es sólo hablar de espacio geográfico, sino, como sugiere Gilberto Giménez<sup>102</sup> también implica hablar de identidad, cultura y memoria. Si bien, la frontera mexicana cuenta con más de tres mil kilómetros de largo por treinta y dos de ancho y se extiende del Océano Pacífico al Golfo de México<sup>103</sup> el estudio de lo que representa dicho territorio es aún más complejo.

Lo anterior lo confirma el antropólogo Alejandro Grimson cuando señala que, pese a que el término es recurrente dentro de los análisis sobre globalización, “el concepto de frontera permanece difuso tanto en cierta retórica diplomática como en gran parte de los ensayos sociales y estudios culturales”.<sup>104</sup> Pues “justamente, una de sus características es la duplicidad: frontera fue y es simultáneamente un objeto/concepto y un concepto/metáfora. De una parte, parece haber fronteras físicas, territoriales; de la otra, fronteras culturales, simbólicas”.<sup>105</sup>

Cuando Grimson se refiere a la frontera México-Estados Unidos señala que sobre esta “han surgido imágenes contradictorias y hasta incommensurables [sic] desde los migrantes mexicanos perseguidos por la migra —como ícono de la desigualdad y la represión— hasta mestizos y mestizas híbridos —como símbolo de multiculturalidad, cuando no de posmodernidad—”.<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> Véase Giménez, Gilberto; "Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas". (*Frontera Norte* (2009) 7.

<sup>103</sup> Véase Tayzan, Armando Partida. "El Teatro del Norte como artefacto cultural." *Gestos* 24.48 (2009): 55.

<sup>104</sup> Alejandro Grimson. "Las culturas son más híbridas que las identificaciones. Diálogos interantropológicos". *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2011) 3.

<sup>105</sup> Grimson, 3.

<sup>106</sup> Grimson, 4.

La frontera también ha representado una posibilidad de entendimiento y de empoderamiento en obras como la de Gloria Anzaldúa (1942-2004) feminista chicana, escritora, profesora, teórica *queer* y activista política,<sup>107</sup> para quien la frontera es:

[...] *una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood or two worlds merging to form a third country—a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place crated by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the “normal”.<sup>108</sup>

Según el antropólogo Renato Rosaldo, Anzaldúa "celebra el potencial de las fronteras para la apertura de nuevas formas de entendimiento humano"<sup>109</sup> pues:

---

<sup>107</sup> Véase Arriaga, María Isabel. "Construcciones discursivas en los márgenes: resistencia chicana en: Borderlands/La Frontera: The New Mestiza de Gloria Anzaldúa." *Anuario* 10.2 (2013): 1-15.

<sup>108</sup> "una herida abierta donde el Tercer Mundo se roza con el primero y sangra. Y antes de que se forma una costra sangra de nuevo, la esencia de dos mundos uniéndose para formar una tercera nación—una cultura fronteriza. Las fronteras están instaladas para diferenciar lugares que son seguros de lugares que no lo son, para distinguir *nosotros* de *ustedes*. Una frontera es una línea divisoria, una línea delgada a lo largo de un borde empinado. Una frontera es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de un límite antinatural. Está en una constante transición. Lo prohibido y lo vetado son sus habitantes. Los *atravesados* viven aquí: los bizcos, los perversos, los queer, los problemáticos, los criollos, los mulatos, los mestizos, los medio muertos; en pocas palabras, aquellos que sobrepasan, están por debajo o traspasan los límites de lo “normal”. (mi traducción) Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: The New Mestiza. La Frontera*. (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987) 3.

<sup>109</sup> Renato Rosaldo. *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. (Quito: Abya-Yala, 2000) 242.

La nueva *mestiza* maneja las situaciones desarrollando una tolerancia hacia las contradicciones y la ambigüedad. Aprende a ser india en la cultura mexicana, a ser mexicana desde un punto de vista angloamericano. Aprende a hacer juegos malabares con las culturas. Tiene una personalidad plural, funciona de un modo pluralista: nada se descarta, ni lo bueno, ni lo malo, ni lo feo; nada se rechaza, nada se abandona. No sólo admite las contradicciones, también transforma la ambivalencia en algo más.<sup>110</sup>

Como se puede observar la frontera es un espacio carnavalesco en el que los contrarios son posibles y la multiplicidad junto al cambio son la constante. Esto se relaciona con lo que dice Mijail Bajtin cuando habla de las imágenes carnavalescas en “Carnaval y Literatura”, pues como señala “tales imágenes siempre son dobles, reúnen los dos polos del cambio y de la crisis: el nacimiento y la muerte (imagen portadora de promesas), la bendición y la maldición (las imprecaciones carnavalescas bendicen, y desean simultáneamente la muerte y el renacimiento) [...] El pensamiento carnavalesco es rico en imágenes germinadas que siguen la ley de los contrastes [...] o de semejanzas [...]”<sup>111</sup> Esta pluralidad es abordada por Rosaldo cuando señala que “los mismos procesos creativos de transculturación se concentran a lo largo de las fronteras literales y figurativas, donde múltiples identidades recorren la ‘persona’”.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Anzaldúa, 101.

<sup>111</sup> Mijail Bajtin. "Carnaval y literatura." *Revista Eco* 129 (1991): 318.

<sup>112</sup> Rosaldo, 241.

Hasta este punto y con todo lo anterior podríamos concluir que una constante de las fronteras es la “hibridación”, pero como señala Giménez ésta es solo una condición presente en la cultura en general e incluso en la lengua,<sup>113</sup>

lo que se observa en primera instancia en las franjas fronterizas no es el caleidoscopio de las “culturas híbridas”, como parecería a primera vista, sino la copresencia de culturas de origen diverso o, mejor, la densificación de los contactos interculturales entre culturas desiguales, que no implican por sí mismos y necesariamente contagio cultural recíproco (aculturación o asimilación), y mucho menos alteración sustancial o mixtión de identidades.<sup>114</sup>

Como señala el sociólogo Jorge A. Bustamante en la frontera norte de México se convive con la “otredad cultural”<sup>115</sup>, sin embargo, y en relación con lo expuesto con anterioridad al citar a Anzaldúa, el individuo que se ve inmerso en la frontera no pierde su identidad nacional, sino que se fortalece en el reconocimiento frente al otro.

Giménez concluye su artículo señalando que “las áreas fronterizas son el lugar de las identidades exasperadas en conflicto, donde las identidades dominantes luchan por mantener incuestionada su hegemonía, mientras que las identidades subalternas luchan por el reconocimiento social”.<sup>116</sup> Al mencionar la relación de la identidad con la memoria Giménez explica que “las representaciones de la identidad son inseparables del sentimiento de continuidad a través del tiempo” por lo que asegura que “las áreas fronterizas, lejos de

---

<sup>113</sup> Giménez, 25.

<sup>114</sup> Giménez, 26.

<sup>115</sup> Véase Bustamante, Jorge A., “Identidad y cultura nacional desde la perspectiva de la frontera norte”. *Decadencia y auge de las identidades*. (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2000) 179.

<sup>116</sup> Giménez, 27.

ser el lugar de la desmemoria y del olvido” son, “por el contrario”, espacios “de la reactivación permanente de las memorias fuertes y de la lucha contra el olvido”. Basándose en investigaciones etnográficas, Giménez asegura que “los emigrados no rompen el hilo de la memoria, sino que mantienen viva en la diáspora su memoria genealógica y familiar, así como la memoria de los orígenes, que es el fundamento de la etnicidad y del sentimiento de pertenencia a una nación”.<sup>117</sup>

Giménez cierra con lo siguiente: “se puede abandonar físicamente un territorio sin perder la referencia simbólica y subjetiva al mismo mediante la comunicación a distancia, la memoria, el recuerdo y la nostalgia. Y cuando trasponemos fronteras internacionales frecuentemente llevamos “la patria adentro”, como dice una conocida canción folclórica argentina”.<sup>118</sup>

#### 2.4 El migrante como protagonista

Como se mencionaba en el primer apartado del capítulo anterior, a partir del Romanticismo la ópera y el arte en general se diversifican y se permiten voltear la mirada hacia individuos pertenecientes a la periferia. Dentro de este grupo encontramos a los esclavos de *Nabucco*, a los guerreros galos de *Norma* y a la Violetta de *La traviata*.

---

<sup>117</sup> Giménez, 28.

<sup>118</sup> Referencia a una canción folclórica argentina de Calchañ y César Isella, titulada “Patria adentro”, en cuyos versos se percibe la memoria del origen a la que hace alusión Giménez líneas más arriba: “Yo llevo mi patria adentro / regresaré como siempre / sin pensar que estoy volviendo / porque nunca estuve ausente / . . . Yo estoy allí, nunca me fui / no he de volver ni he de partir / . . . Yo llevo mi patria adentro / en mi cerebro y mi voz / y la sangre de mis venas / va regando mi canción / Yo llevo mi patria adentro / y en cada mañana / siento mi tierra encendida / en medio de las entrañas”. Isella, Julio César. “Patria adentro” *Para volver cantando*. Philips, 1983. CD.

En medio del contexto actual es necesario preguntarse por el migrante como protagonista de un drama real llevado a lo musical y la relevancia que tiene ese traslado, pues la experiencia migratoria va más allá de los estudios objetivos sobre el tema, es imposible extirpar e ignorar las implicaciones afectivas que dicho proceso conlleva y es precisamente a través de las manifestaciones artísticas que toman al migrante como actante que se rescatan significaciones que superan lo testimonial.<sup>119</sup>

Las creaciones artísticas son también una de las vías que permiten acercarse aún más a dichas significaciones, se trate de producciones culturales de los migrantes o de obras que los tomen como tema y que los presenten como sujetos, desmarcándose de las perspectivas deterministas y objetivantes. Los actores culturales, notablemente los creadores individuales, a menudo expresan mejor que los científicos sociales las percepciones, las representaciones, los significados y las emociones ligadas a aventuras que son colectivas, aunque también y siempre individuales y subjetivas. Sus obras son mucho más espejos que reflejan los diversos rostros de la migración. Cuando dichas obras no son solamente descriptivas o exclusivamente testimoniales, y por ende no están desprovistas de valor artístico, sino que son creaciones, contribuyen a hacer existir a los migrantes como actores culturales y como sujetos. No se limitan a manifestar significaciones que se desprenderían de estructuras o de procesos económicos, sociales, políticos o culturales, de los cuales los migrantes

---

<sup>119</sup> Le Bot, Yvon. "Migraciones, Fronteras y Creaciones Culturales". *Foro Internacional* (vol. 85 XLVI, issue 3 México: El Colegio de México, 2006) 535.

serían las víctimas o los juguetes; esas obras son el fruto de una libertad creadora.<sup>120</sup>

Vemos que a través del arte el migrante encuentra su lugar, puede alzar la voz y expresar una realidad que es poco atendida cuando se habla de migración, su realidad se vuelve visible y nos confronta. “De ahí la elección de transgredir, entre otras fronteras, aquella, que se edifica comúnmente entre lo vivido y la ficción; de situarse en la articulación entre los dos, ahí donde las experiencias dan lugar a creaciones y donde las creaciones expresan el sentido de lo vivido tan bien o incluso mejor que las obras simplemente documentales”.<sup>121</sup> Por medio de la representación artística cobra sentido la lucha del migrante.

La migración es comúnmente relacionada con el desarraigo y la desculturización, pero también con la soledad y la necesidad económica, “para los jóvenes, en particular, se trata también de una aventura existencial, de un rito de pasaje, de dar sentido a su destino de ‘hacer algo con su vida’ ” e incluso en algunas poblaciones son mal vistos quienes no toman el riesgo, mientras que los que se van son vistos como “héroes” que “muestran su éxito en un consumo ostentoso, en las sumas de dinero entregadas a su familia o a la colectividad, en las cantidades dilapidadas en ocasión de fiestas del pueblo, etc. Su éxito no es solamente económico sino también una condición de la estima de sí”.<sup>122</sup>

Los motivos para decidir emprender un viaje lleno de peligros y bajo el riesgo de muerte pueden ser muchos, pero al final de cuentas quienes se arriesgan lo hacen persiguiendo una vida mejor, aun cuando el costo sea el exilio.

---

<sup>120</sup> Yvon Le Bot, 535.

<sup>121</sup> Yvon Le Bot, 535.

<sup>122</sup> Yvon Le Bot, 537.

Cuando Angélica Muñiz- Huberman habla del exiliado en su ensayo “La poesía y la soledad del exilio” señala que en la mente del exiliado ronda la muerte constantemente y su identidad se va fragmentando y “se debate entre invención y memoria, poesía y soledad”.<sup>123</sup> Según la autora la poesía compensaría la realidad del exiliado ayudando en la recuperación de “un mundo lingüístico para la pureza y la verdad”.<sup>124</sup> “Si el equilibrio del mundo ha sido roto y el hombre retorna a la calidad de nómada, lo que ansía encontrar frente a sí es una medida que le devuelva la pausa de las horas: una rima interior, como dice Paul Celan, que descubra ‘la lengua, la palabra, el lugar natal, la balanza [del] exilio’ ”.<sup>125</sup> El poeta exiliado se consuela en el sonido,

por el eco: y ésa es su realidad. Ha cambiado la vista por el oído: ya no verá a su gente ni su paisaje: el sonido de la poesía que va creando es lo único que puede recuperar: la cadencia que le une a sus pérdidas. Una vez aceptado e incorporado el sonido, acude a la memoria para no dejar escapar la fuente de su vida. Traslada la imagen interna a la imagen poética y, de este modo, mitiga su dolor. Un entrecruzamiento de palabra, realidad histórica, transmutación emocional, cotidianidad, va forjando el nuevo mundo de sensaciones. El paisaje perdido y recreado se aferra a valores nostálgico-semánticos que evocan y dan vida de nuevo.<sup>126</sup>

El mundo del exiliado se llena de poesía y cantos. “La memoria se extiende hacia su representación palpable: la prueba es el poema” que, aunque fuera destruido en papel con

---

<sup>123</sup> Angelina Muñiz-Huberman. “La poesía y la soledad del exilio”. *El siglo del desencanto*. (México: FCE, 2002) 50.

<sup>124</sup> Muñiz-Huberman, 50.

<sup>125</sup> Muñiz-Huberman, 50.

<sup>126</sup> Muñiz-Huberman, 51-52.

tan solo recordar la realidad de este reemplaza a cualquier otra difuminando el exilio.<sup>127</sup>

Con la poesía entra también en juego la música, pues como afirma José Manuel Valenzuela la relación de ésta con la migración ha sido determinante en el tejido cultural de las relaciones “transfronterizas y transnacionales entre México y Estados Unidos”<sup>128</sup> de ahí el origen de innumerables corridos, canciones de grupos como Los Tigres del Norte, Manu Chau, Maldita Vecindad, Tijuana No, Solución Mortal, Mercado Negro, Lila Downs entre otros quienes a través de la música han “documentado y recreado el proceso migratorio, sus avatares, sus tragedias y sus densas redes socioafectivas”.<sup>129</sup>

Valenzuela se remonta a mediados del siglo XIX, cuando se da el apogeo del corrido en el noreste del país producido ante el nuevo contexto que planteó la invasión militar y el desplazamiento de la frontera hacia el sur de la nación. “La población mexicana que fue cruzada por la frontera recurrió a la apropiación musical como recurso de afirmación y demarcación cultural, pero también como el recurso para la convivencia y el goce”.<sup>130</sup>

Entre los corridos que reseña el autor en su artículo encontramos la canción “José Pérez de León” de Los Tigres del Norte, la cual narra el viaje de un hombre que junto a otros veinte muere encerrado en un vagón de tren dejando a su mujer encinta.

La madrugada de un viernes

en una vieja estación

---

<sup>127</sup> Muñiz-Huberman, 52.

<sup>128</sup> José Manuel Valenzuela Arce. “Adiós paisanos queridos. La migración se cuenta cantando.” *Música sin fronteras*. Coord. Fernando Híjar Sánchez. (México: Conaculta, 2006) 53.

<sup>129</sup> Valenzuela, 53.

<sup>130</sup> Valenzuela, 54.

20 inocentes pagaban su cuota  
entre ellos José Pérez León  
y sin dudarlo a todos subieron  
en el interior de un vagón.  
el tren cruzó al otro lado  
casi 7 horas después  
fue cuando el aire empezó a terminarse  
y ya nada pudieron hacer  
nadie escuchó aquellos gritos de auxilio  
y la puerta no quiso ceder.<sup>131</sup>

Como se puede observar tanto la poesía como la literatura tienen una función crucial en la vida del expatriado, pues funcionan como referentes identitarios de una colectividad. En la actualidad la música que toma como tema la migración se ha ido diversificando y ha pasado del corrido en agrupaciones como Los Tigres del Norte hasta al género punk con bandas como Solución Mortal con su tema “Miles de emigrantes”<sup>132</sup> o Tijuana No, que con tintes de ska expresa la desesperación del migrante en el tema “La migra”.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Valenzuela, 66.

<sup>132</sup> Algunos versos de la canción: “Miles de emigrantes / muertos están, / tendidos en los campos / por querer trabajar.” Solución Mortal. “Miles de emigrantes.” *En peligro de extinción*. Discos y cintas Denver, 2008. CD.

<sup>133</sup> Algunos de sus versos: “Lo que quiero es / comida, techo, vestido, dignidad. / ¡Lo que me espera es / odio, cárcel, tortura, muerte!” Tijuana No. “La migra.” *No*. Culebra, 1993. CD.

Como se mencionaba más arriba el tema migratorio es recurrente en la música, pero es apreciable una tendencia en el género operístico hacia temas más cercanos a nuestra realidad como lo es la migración, retratada en obras como la ya mencionada *Inmigrante Ilegal* de Alfonso Molina y la que atañe a esta investigación *Paso del Norte* de Víctor Rasgado.

## 2.5 Conclusiones

Existen manifestaciones artísticas que representan un intersticio de gran importancia para la manifestación política, pues hacen evidente la distribución de lo común y dotan de voz a quienes no la tenían. Como apunta Rancière, entre el arte y la vida no hay una ruptura, sino que lo que es arte se contagia de lo que no es y viceversa.

El arte siempre es algo más que técnica y método, es vida. Mientras que, del lado de la vida, ante ciertas experiencias no bastan los análisis etnográficos y la documentación histórica, es ahí donde la postura del artista aporta algo nuevo.

Es por lo anterior que la mirada de un artista al problema migratorio es tan importante. El migrante, es un individuo para quien las opciones son pocas y decide autoexiliarse en búsqueda de una mejor vida, cruza la frontera cargando en su corazón la poesía, que como señala Angelina Muñiz-Huberman es el nexo que lo reconecta con su origen. Los versos se pueblan de memorias y el expatriado encuentra ahí algunos momentos de alivio. La música es ese reencuentro con su identidad que al mismo tiempo se vuelve testimonio de los pesares que sufren los migrantes en géneros musicales que van desde el corrido hasta la ópera.

En medio de esa travesía, el migrante se verá obligado a pensar en su identidad frente al otro, que queda evidenciada en sus expresiones poéticas, musicales e incluso en el uso que hace del lenguaje en momentos de desborde emocional, como se verá en el siguiente capítulo.

## Capítulo III: *Paso del Norte, un nexo con la migración.*

Conocer es acordarse, y acordarse es reconocerse en lo que es, como siendo; es reconocerse en unidad. Conocer es desvanecer el velo del olvido, la sombra, para, en la luz, ser íntegramente.

María Zambrano

### 3.1 Víctor Rasgado

El compositor mexicano Víctor Rasgado nace el 8 de julio de 1959, inicia sus estudios musicales a la temprana edad de seis años, posteriormente ingresa a la Escuela Nacional de Música y estudia armonía con la maestra María Antonieta Lozano. Más tarde presenta su examen profesional en la *Royal School of Music* en Inglaterra, donde conoce a Franco Donatoni, compositor italiano con quien continúa sus estudios en Italia e ingresa al Conservatorio G. Verdi de Milán, surgiendo ahí su interés por el género operístico. Durante su permanencia en Italia estudia también en la Academia Chigiana de Siena y la Academia de Alto Perfeccionamiento Lorenzo Perosi de Biella.

Rasgado cuenta con una trayectoria llena de éxitos tanto fuera como dentro de México, ha obtenido becas y apoyos del INBA, del FONCA y la SEP, en el extranjero su trabajo ha sido reconocido por la IILA Academia Chigiana (Italia), la Unesco-Gaudeamus (Holanda) y la *Arts International* (EUA). Además, ha sido acreedor del primer lugar en cuatro concursos internacionales de composición: el Olympia (Grecia, 1993), el Alfredo Casella (Italia, 1993), el Iberoamericano (España, 1992) y el Orpheus (Italia, 1994), con el

compositor Luciano Berio presidiendo al jurado que premió su ópera *Anacleto Morones*, misma que fue publicada y estrenada en Spoleto, Italia.

La música de Rasgado comprende composiciones operísticas, sinfónicas, electroacústicas, ballets, obras de cámara y para instrumentos solistas. Ha grabado en Italia, donde fundó el Ensamble Sones Contemporáneos. En México organizó los cinco cursos internacionales de composición “Franco Donatoni” y en cuatro ocasiones ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores.

Sus composiciones han pisado diversos escenarios y varias de sus óperas han merecido el éxito internacional, entre ellas la ya mencionada *Anacleto Morones*, homónima del cuento de Rulfo; *Paso del Norte*, presentada en una versión preliminar titulada *El viaje de los cantores* en 6 ocasiones en Holanda; *El conejo y el coyote*, que rescata y acerca al público infantil a una leyenda zapoteca a través de la ópera.

En la actualidad, Rasgado es difusor y pedagogo de la música contemporánea, director y fundador del Taller de Creación Musical de Oaxaca e imparte el taller de composición del Centro de Investigación y Estudios de la Música (CIEM).

Más allá del éxito y reconocimientos que ha merecido Víctor Rasgado es perceptible en su obra algo más que una intención estética, el mismo autor en una entrevista disponible en la red lo expone de la siguiente forma:

Me interesa, sí, la música para otros públicos, como puede ser el público infantil. Me interesa también mucho el aspecto social, por eso la ópera *Paso del Norte* que habla sobre la migración y dentro de esos temas sociales que me interesan, porque pienso que hay que hablar de ellos, que hay que de

alguna manera siendo parte de esta sociedad, hay que dar un punto de vista, hay que tener una posición clara, pero hay que hacerlo de una manera artística, hay que hacerlo primero, antes que nada, de una forma donde las palabras tengan mucho peso, donde la poesía pueda carcomer los puntos que queremos tratar y donde la música haga llegar toda esta información a lo más profundo de uno.<sup>134</sup>

Es evidente en el discurso de Rasgado la preocupación por públicos y causas desatendidas, lo que logra Rasgado al presentar una ópera para un público infantil es darle oídos a un público que se creía incapaz de apreciar el género operístico, la puesta de la ópera infantil implica un litigio en donde quienes no tenían lugar para asistir a la ópera ahora lo tienen y son el objetivo del compositor.

Por el lado que nos interesa, el de *Paso del Norte*, Rasgado hace audibles al público las motivaciones, los miedos, las emociones y la identidad del migrante de una forma tan poética, tan real y única que difícilmente podría entenderse con un estudio sociológico.

*Paso del Norte* trasciende las fronteras del arte sin que por ello deje de serlo, sino como se citaba anteriormente en Rancière esta es precisamente su cualidad como arte político, pues pone en evidencia que hay individuos que al no ser parte de aquello que es común son empujados a los márgenes a tal punto que su única opción es emprender la ruta hacia la frontera.

---

<sup>134</sup> Rasgado, Víctor. "Victor Rasgado". Entrevista por: Mauricio Franco. *Youtube*. Web. 26 de agosto de 2017.

### 3.2 Poesía en el desierto

Como señala Víctor Rasgado en entrevista<sup>135</sup> y comprobaremos más adelante, su acercamiento al género operístico se encuentra estrechamente ligado a su pasión por la literatura y a la búsqueda de identidad que el compositor emprende cuando emigra a Italia para continuar con sus estudios.

Mi contacto inicial fue con los textos. Como puedes entender al mirar mi biblioteca, me gusta leer. Y he encontrado, sobre todo cuando viví fuera, en Italia, que había muchas cosas que no me cuadraban, 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.

Podría decir que lo que me llevó a la ópera primero fue una búsqueda de identidad a través de Rulfo, particularmente de su libro *El llano en llamas*. Esa búsqueda personal fue la que me llevó a buscarla 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.<sup>136</sup>

Al estar lejos de su patria el compositor es consciente de su identidad y de la relación que ésta tiene con la literatura nacional. Lo anterior confirma lo expuesto por Giménez a través del sentido que Rasgado le da a la memoria literaria: “se puede abandonar físicamente un

---

<sup>135</sup> Rasgado, Víctor. “Víctor Rasgado: Música y cuadrados mágicos.” *Pro ópera*. Por José Noé Mercado. México: noviembre-diciembre 2010. 26-28. Impresa.

<sup>136</sup> Rasgado, “Víctor Rasgado: Música y cuadrados mágicos” 27.

territorio sin perder la referencia simbólica y subjetiva al mismo mediante la comunicación a distancia, la memoria, el recuerdo y la nostalgia.”<sup>137</sup>

Es en esa experiencia de estar fuera del país por nueve años en que Rasgado camina la ruta del expatriado expuesta por Angelina Muñiz-Huberman. Rasgado se debate entre invención, memoria y poesía. La literatura y la música vendrán a compensar esa realidad de la que se encuentra separado, Rasgado encuentra esa “pausa de las horas: [esa] rima interior, como dice Paul Celan, que descubr[e] “la lengua, la palabra, el lugar natal, la balanza [del] exilio”.<sup>138</sup>

Rasgado, al igual que el exiliado de Huberman cambia la vista por el oído, recupera y se apropia a través de la literatura y la música de su identidad como mexicano, pero también como creador, “acude a la memoria” e invoca las letras del pasado, entrecruza las palabras con la “realidad histórica”. “[...] va forjando el nuevo mundo de sensaciones. El paisaje perdido y recreado se aferra a valores nostálgico-semánticos que evocan y dan vida de nuevo”<sup>139</sup> a una también nueva pieza artística. El mundo operístico de Víctor se llena de poesía y cantos. “La memoria se extiende hacia su representación palpable: la prueba [...]”<sup>140</sup> son sus óperas.

La influencia de Juan Rulfo es evidente en la obra de Rasgado no sólo en la ópera *Anacleto Morones*, pues el título *Paso del Norte* es homónimo a otro cuento de Rulfo en *El llano en llamas*, el cuento expone las desventuras que acarrea a un hombre, la decisión de buscar una mejor vida del otro lado de la frontera. Sin embargo, las similitudes con la

---

<sup>137</sup> Gímenez, 29.

<sup>138</sup> Muñiz-Huberman, 50.

<sup>139</sup> Muñiz-Huberman, 51-52.

<sup>140</sup> Muñiz-Huberman, 52.

narrativa del literato van más allá del título, durante toda la ópera de Rasgado reina un ambiente de angustia que ya ha sido abordado en estudios sobre la obra de Rulfo: “Rulfo aparece en las letras mexicanas lleno de la angustia al parecer sin solución del hombre contemporáneo”<sup>141</sup>.

Esa angustia, según María Zambrano es la que detona la poesía: “Y en la angustia del poeta [...] existe algo que él se ve forzado a crear, porque se ha enamorado de su presencia sin verla, y para verla y gozarla la tiene que buscar”<sup>142</sup> De ahí que, como veremos en el siguiente apartado, los migrantes de Rasgado rememoren a través de la poesía imágenes pueblerinas y añoren la cotidianidad de la tierra que los vio crecer.

Según la autora, sin angustia el poeta no recorrería el camino del sueño, que en *El concepto de la angustia* del filósofo danés Søren Kierkegaard se presenta como el camino que inicia con la inocencia que al mismo tiempo es ignorancia y en la que se transita de la paz y el reposo a la nada generadora de angustia.<sup>143</sup>

La poesía quiere reconquistar el sueño primero, cuando el hombre no había despertado en la caída; el sueño de la inocencia anterior a la pubertad. Poesía es reintegración, reconciliación, abrazo que cierra en unidad al ser humano con el ensueño de donde saliera, borrando las distancias [...] El poeta cree y espera reintegrarse, restaurar la unidad sagrada del origen, borrando la libertad, y su culpa, al no utilizarla.

---

<sup>141</sup>Blanco Aguinaga, Carlos. “Realidad y estilo de Juan Rulfo”. *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. (México: Era, 2003) 21.

<sup>142</sup> Véase Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. (México: FCE, 2016) 83.

<sup>143</sup> Véase Zambrano, 86.

La poesía quiere la libertad para volver atrás, para reintegrarse al seno de donde saliera; [...] Por eso es melancolía. Melancolía que borra en seguida la angustia. El poeta no vive propiamente en la angustia, sino en la melancolía”<sup>144</sup>

Esa melancolía es la que lleva a los migrantes de Rasgado a expresarse poéticamente y a liberar la angustia del viaje en los versos de poetas<sup>145</sup> como José Juan Tablada y Xavier Villaurrutia, por citar algunos; al tiempo que es también una especie de reconciliación con la tierra que están a punto de dejar a través de algunos de los versos que ha inspirado.

Pero la poesía manifiesta lo que el hombre es, sin que le haya sucedido nada, nada fuera de lo que le sucedió en el primer acto desconocido del drama en el cual comenzó el hombre, cayendo desde ese lugar irreconquistado que está antes del comienzo de toda vida, y que se ha llamado de maneras diferentes, Maneras diferentes que tienen en común el aludir a algo, a un lugar, a un tiempo fuera del tiempo, en que el hombre fue otra cosa que hombre. Un lugar y un tiempo que el hombre no puede precisar en su memoria, porque entonces no había memoria, pero que no puede olvidar, porque tampoco había olvido.

El poeta no ha podido resignarse a perder esa patria lejana y parte en busca. Pero el poeta es aquel que no quería salvarse él solo; es aquél para quien ser sí mismo no tiene sentido [...] No es a sí mismo a quien el poeta busca, sino a todos y a cada uno. Y su ser es tan sólo un vehículo, tan sólo un

---

<sup>144</sup> Zambrano, 87.

<sup>145</sup> Juan Ramón Jiménez, José Juan Tablada, Francisco Basallote, Elías Nandino, Ritsurin Issekiro, José Rubén Romero, Ana Rosa Nuñez, Ozaki Hosai, Francisco Monterde y Xavier Villaurrutia.

medio para que tal comunicación se realice. La mediación, el amor que ata y desata, que crea.<sup>146</sup>

*Paso del Norte* plantea escenarios fuera de todo tiempo y espacio social, pero también se recurre metafóricamente a lo paradójico para aludir a la existencia también paradójica y angustiante del hombre, que al final sólo encuentra el reposo en la muerte y en el retorno a esa patria lejana, a ese tiempo y lugar perdidos en la memoria.

Ese “tiempo fuera del tiempo” nos remite de nuevo a Rulfo en cuya obra se aprecia: “Una sorda quietud, un laconismo monótono y casi onírico, [que] impregnan de sabor a tragedia inminente el fatalismo primitivo de estos cuentos en los cuales parece haberse detenido el tiempo.”<sup>147</sup> Son ese “fatalismo primitivo” y esa añoranza del origen en la poesía los condimentos que aderezan las escenas de *Paso del Norte*.

Es evidente que en la ópera de Rasgado la esencia de la poesía y el espíritu rulfiano encuentran su traducción musical y escénica, las voces cantoras de vivos se confunden con las de los muertos, son voces de uno y son voces a coro.

### 3.3 *Paso del Norte*

Estrenada mundialmente el 26 de noviembre de 2011 en el teatro Macedonio Alcalá en Oaxaca, *Paso del Norte* es la quinta ópera de Víctor Rasgado. La historia está basada en la obra de Hugo Salcedo *El viaje de los cantores* y al igual que ésta, narra la desgracia verídica de un grupo de hombres que en busca de mejores oportunidades deciden emprender un viaje a Estados Unidos dentro de un vagón de tren en el que quedan

---

<sup>146</sup> Zambrano, 90.

<sup>147</sup> Blanco, 21.

atrapados y mueren. De lo anterior pueden resaltarse dos aspectos importantes para el presente análisis, uno es que la ópera tiene su origen en un hecho histórico que fue interpretado literariamente por Hugo Salcedo y que, con la propuesta de Rasgado, quien además es historiador<sup>148</sup>, se replantea para la ópera. A este respecto Rancière señala en su libro *El reparto de lo sensible* que cuando se habla de “relato” por lo general se piensa en lo real como opuesto a la ficción, sin que deba ser así, pues “escribir la historia y escribir historias dependen de un mismo régimen de verdad”, de una manera de percibir la historia y de hacer la Historia.<sup>149</sup>

La ópera tiene su origen en una versión encargada a Rasgado por el *Vocaal Laboratorium* de Holanda en 2004, esta versión preliminar de la ópera estaba más apegada al libreto de Salcedo bajo título homónimo e instrumentada para percusiones, saxofón y piano. Posteriormente la Coordinación Nacional de Bandas (bajo la dirección del maestro Arturo Quezadas) perteneciente al Sistema Nacional de Fomento Musical (dirigido por Sergio Ramírez Cárdenas en aquel tiempo) le comisiona la adaptación de *El viaje de los cantores* para banda tradicional, siendo la primera ópera de este tipo. Rasgado sugiere la participación de una banda oaxaqueña, la banda zapoteca de San Bartolomé Zoogocho, un pueblo del que han emigrado casi la mitad de los pobladores.

El proyecto requirió la contratación de maestros<sup>150</sup> que prepararan a los jóvenes para participar en el estreno, la mayoría de ellos ajenos a lo que el género era. Tanto los alumnos

---

<sup>148</sup> “Licenciatura en Historia en la Universidad Autónoma Metropolitana de México, donde fue distinguido con la medalla al Mérito Universitario finalizando sus estudios con una tesis sobre el Nacionalismo Musical Mexicano” Víctor Rasgado. Ediciones Mexicanas de [Música. 23 de noviembre de 2017.](http://www.edicionesmexicanasdemusica.com/victor-rasgado-cuy9) <http://www.edicionesmexicanasdemusica.com/victor-rasgado-cuy9>).

<sup>149</sup> Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. (Santiago de Chile: LOM, 2009) 48-49.

<sup>150</sup>El maestro Arturo Quezadas organiza un campamento con los maestros Fernando Domínguez (clarinetista), Ismael Méndez (saxofonista), Iván Manzanilla (percusionista).

como los maestros se sometieron a arduas jornadas de trabajo en el Centro de Integración Social N°8 que durante cincuenta y siete años ha formado a mil seiscientos niños procedentes de las etnias chinanteca, mixe y zapoteca. Ha sido en este espacio donde han recibido educación básica a la par de talleres como panadería, música o carpintería. Aunque en 2009 el CIS n°8 fue reinaugurado y renovado con el apoyo de diversas empresas privadas y la participación del cantante español Miguel Bosé, en la actualidad la situación de la escuela es de escasez.<sup>151</sup>

Pese a la intención de seguir el libreto de Hugo Salcedo en esta nueva versión de *El viaje de los cantores*, Rasgado opta por la poesía y cambia el título de la ópera a *Paso del Norte*. La ópera en un acto pasa de tener cinco escenas en su primera versión a doce, en las que se deja ver la angustia de los personajes en los diálogos a quemarropa y las atmósferas punzantes que la musicalización atonal que Rasgado crea, cuya complejidad es todo un reto no sólo para los intérpretes, sino para el público que, ante el dramatismo de la música que teje esta trágica historia, se ve confrontado con la realidad cotidiana de muchos.

En 2012 el INBA patrocina una gira que lleva la ópera al Teatro de la Reforma en Matamoros y al Parque Cultural Reynosa, también en el estado de Tamaulipas. En la nota al programa de la versión final de 2014, presentada durante el XLII Festival Internacional Cervantino, se lee lo siguiente con respecto a la instrumentalización de la ópera: “*Paso del Norte*, busca enfocar en su particular orquestación, sonoridades que nos remontan a la

---

<sup>151</sup> Según una nota de *El Universal* publicada el 9 de julio de 2017 el Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca (IEEPO) otorga 28 pesos diarios por cada alumno de primaria y 30 por cada de secundaria, además del hecho de que la institución no cuenta con un vehículo para abastecerse de víveres. García, Ismael. “Con versión de ‘Despacito’ banda oaxaqueña suma fama, pero no fondos.” *El Universal* [San Bartolomé Zoogocho]. 09 de julio de 2017, Estados. Web. <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/estados/2017/07/9/con-version-de-despacito-banda-oaxaqueña-suma-fama-pero-no-apoyos>

provincia mexicana y se entremezclan con recursos contemporáneos”<sup>152</sup>. Vemos en Víctor Rasgado una propuesta musical innovadora que mediante un discurso moderno rescata no solo tradiciones literarias y musicales, sino que hace eco de una realidad urgente y poco atendida: la migración, y lo hace para recordarnos que, así como el 2 de julio de 1987 murieron asfixiados 18 mexicanos en un vagón de tren, día a día las circunstancias que orillan a muchos a dejarlo todo y partir bajo el riesgo de correr la misma suerte, son iguales.

Rasgado recurre al eco de otras voces de la poesía en cuatro escenas, en las que sus personajes, como el exiliado de Angelica Muñiz-Huberman, van recuperando lo perdido a través del canto y la lírica. Los poemas en el libreto son los siguientes: “Arriesgarse” de autor anónimo, “El viaje definitivo” de Juan Ramón Jiménez, el haiku “La luna” de José Juan Tablada, un haiku sobre las olas del mar de Francisco Basallote, “Derecho de propiedad” y “Nostalgia de la tierra” de Elías Nandino, un haiku a la serenidad de un árbol de Ritsurin Issekiro, “La plazuela” y “Jaripeo” de José Rubén Romero, un haiku al cangrejo de Ana Rosa Núñez, un haiku a un pozo de Ozaki Hosai, “Luna de Veracruz” y “Reloj público” de Francisco Monterde y “Reloj” de Xavier Villaurrutia.

Al igual que en el libreto de *El viaje de los cantores*, Rasgado confiere el orden de las escenas al criterio del director escénico, pero difiere de la obra de Salcedo en la forma en que se desarrolla la acción y en la selección de personajes. En *El viaje de los cantores* Hugo Salcedo presenta fragmentos de historias migratorias: en la primera escena Rigo, Lauro y Martín, se encuentran en un terreno desolado en Ciudad Juárez meses después de la trágica muerte de los migrantes en el vagón. Rigo, indeciso sobre continuar con el viaje, narra cómo en una ocasión se propuso cruzar la frontera con otros tres que terminaron

---

<sup>152</sup> Rasgado, Víctor. *Paso del Norte*. (México: n. p., 2014) 3.

mueritos. Al final de la escena Lauro intenta animarlo y le dice: “El que no arriesga no gana”<sup>153</sup>, sin embargo, Rigo sigue cavilando y se cuestiona la posibilidad de haber sido baleado la vez anterior que intentaron pasar y ya estar muertos purgando sus culpas en ese lugar. La historia de los tres migrantes queda inconclusa y se da paso a la historia del Chayo, un joven de 23 años que sale de Ojo Caliente, Zacatecas para darle una mejor vida a su mujer embarazada, pero muere asfixiado en el vagón junto a los demás migrantes. Otro fragmento relatado por Salcedo es la historia de José Belem, un maestro que contacta a su hermano Jesús con el Gavilán para que lo ayude a cruzar a los Estados Unidos, pero sus intenciones se ven frustradas cuando aparece una pareja de judiciales que les informan de la muerte del Mosco en el vagón y les exigen presentarse para declarar.

Otra diferencia entre *Paso del Norte* y *El viaje de los cantores* es que en ésta los personajes femeninos no tienen nombre, mientras que en la ópera se sintetizan en el personaje de María, lo cual nos remite al estereotipo femenino en México. Según Octavio Paz la figura de la María mexicana es uno de los referentes femeninos de la mujer junto a la Malinche o Chingada, “La Virgen católica es también una madre (Guadalupe-Tonantzín la llaman aún algunos peregrinos indios) pero su atributo principal no es velar por la fertilidad de la tierra sino ser el refugio de los desamparados [...] Por contraposición a Guadalupe, que es la madre virgen, la Chingada es la Madre violada [...] Se trata de figuras pasivas”.<sup>154</sup> En la obra de Rasgado el papel de la María será crucial pues, así como en ella se condensan los personajes femeninos de Salcedo, representa también la situación de muchas mujeres en el país y a quien encomiendan su vida los migrantes antes de abandonar sus tierras.

---

<sup>153</sup> Salcedo, Hugo. *El viaje de los cantores*. (México: Ediciones El Milagro, 2002) 19.

<sup>154</sup> Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. (México: FCE, 2004) 93-94.

En la versión de Rasgado el protagonista masculino no es el Chayo, sino Lauro. La selección de este personaje en la versión de Rasgado le da continuidad y aporta al sentido que tiene la primera escena de Salcedo, pues la incertidumbre entre vida y muerte de Rigo estará presente durante toda la ópera de Rasgado a través de los símbolos en los poemas, la secuenciación de acciones y la paradoja que se da entre la primera y la séptima escena que abordaremos más adelante.

En la primera escena titulada “El que no arriesga, no gana”, María, notablemente embarazada, se encuentra feliz de haber recibido el dinero enviado por su esposo desde Estados Unidos y canta un poema popular anónimo<sup>155</sup> que se ve interrumpido después del tercer verso para aclarar al público el contexto en que se inscribe este intertexto.

Vivir es arriesgarse a morir a morir

En todo intento hay el riesgo de fracasar

Pero los riesgos se han de tomar,

gracias, amor, por este dinero...

y el mayor peligro en esta vida

es no arriesgar nada.

Así, el que no arriesga

El que no arriesga, no gana,

---

<sup>155</sup> En Patrón Luján, Roger. *El secreto de un regalo excepcional*. Vista previa del libro en línea. [https://books.google.com.mx/books?id=qOJNYP5UfXgC&pg=PT18&dq=vivir+es+arriesgarse+a+morir&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewij3tONy\\_XWAhUFsFQKHdqOAGYQ6AEIjAA#v=onepage&q=vivir%20es%20arriesgarse%20a%20morir&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=qOJNYP5UfXgC&pg=PT18&dq=vivir+es+arriesgarse+a+morir&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewij3tONy_XWAhUFsFQKHdqOAGYQ6AEIjAA#v=onepage&q=vivir%20es%20arriesgarse%20a%20morir&f=false)

no gana, no gana.  
El que no arriesga, no gana,  
no gana, no gana,  
y el que nada arriesga nada hace...nada tiene...nada es, ...nada es  
no puede  
aprender, ni sentir, ni cambiar, ni crecer, ni amar, ni vivir.  
Encadenado por certidumbres, sacrificará el ser libre.  
Sólo arriesgando se consagra la libertad.<sup>156</sup>

En la segunda escena de la ópera, Lauro expresa su nostalgia a través del poema “El viaje definitivo” perteneciente a los *Poemas agrestes* de Juan Ramón Jiménez, poeta español exiliado durante la guerra civil española.

Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando.  
Y se quedará mi huerto con su verde árbol,  
y con su pozo blanco.  
Todas las tardes el cielo será azul y plácido,  
y tocarán, como esta tarde están tocando,  
las campanas del campanario.  
Se morirán aquellos que me amaron  
y el pueblo se hará nuevo cada año;  
y lejos del bullicio distinto, sordo, raro  
del domingo cerrado,  
del coche de las cinco, de las siestas del baño,

---

<sup>156</sup> Rasgado, 4.

en el rincón secreto de mi huerto florido y encalado,  
mi espíritu de hoy errará, nostálgico...

Y yo me iré, y seré otro, sin hogar, sin árbol verde,  
sin pozo blanco, sin cielo azul y plácido...

Y se quedarán los pájaros cantando.<sup>157</sup>

Con este intertexto, Rasgado pone de manifiesto cómo la poesía del exilio se vuelve la mejor traducción y el último consuelo del mundo interior del migrante. Desde el título del poema aparece el primer indicio de muerte, Lauro sabe que se irá definitivamente y que después de él otros seguirán cantando y la vida continuará su curso como si nada hubiera sucedido.

Tanto la primera como la segunda escena representan miradas muy íntimas del migrante; en la primera, la enunciación de un poema basado en un dicho popular es el consuelo de una mujer que tendrá que criar a su hijo sola; en la segunda, la poesía es el recuerdo de aquellas tierras añoradas que jamás se volverán a ver.

Como se señalaba con anterioridad al citar a Mijail Bajtin, en la frontera los contrarios son posibles, las imágenes carnalescas “reúnen los dos polos del cambio y de la crisis: el nacimiento y la muerte”<sup>158</sup> Este contraste es muy notorio en las escenas anteriores, pues en la primera, la mujer está a punto de correr el riesgo de dar vida, mientras que en la segunda un hombre va a arriesgarlo todo para emprender un viaje hacia su muerte.

---

<sup>157</sup> Rasgado, 4. Del poemario *Poemas agrestes* de Juan Ramón Jiménez.

<sup>158</sup> Bajtin. 318.

En la tercera escena, titulada “Cantos”, el grupo de migrantes viaja en el vagón mientras Lauro y el Mosco cantan haikus de José Juan Tablada, Francisco Basallote, Elías Nandino, Ritsurin Issekiro, José Rubén Romero, Ana Rosa Nuñez, Ozaki Hosal, Francisco Monterde y Xavier Villaurrutia. La escena inicia con una imitación de Lauro y el Mosco del silbido del tren para después alternarse los versos del haiku “La luna”<sup>159</sup> de José Juan Tablada. En seguida, Lauro, interpretado por un tenor, profiere un grito al estilo del mariachi en total disonancia con la atmósfera de la escena.

Phuuu, Phuuu,  
Es mar la noche negra;  
la nube es una concha,  
la luna es una perla...  
Ay,ya,ya,ya,yaiii <sup>160</sup>

Después de este homenaje al padre del haiku hispanoamericano, los migrantes se remiten a territorios de la memoria, válvula de escape versificada que los empuja por unos segundos lejos de la realidad que enfrentan en el vagón con el haiku de Francisco Basallote: “Vienen las olas / con ellas tu recuerdo; / pero se van.”<sup>161</sup>

Posteriormente, se recalca la imagen de la luna en el haiku de Francisco Monterde “Luna de Veracruz”<sup>162</sup>, la reaparición de la luna no es gratuita pues simboliza por un lado la femineidad y por el otro, los ciclos de la vida que concluyen con la muerte: <sup>163</sup> “De las aguas / la luna saca a flote / la plata que se hundió con los piratas.”<sup>164</sup>

---

<sup>159</sup> Del poemario *Un día... Poemas sintéticos*.

<sup>160</sup> Rasgado, (3.1–5).

<sup>161</sup> Rasgado, (3.6–8). Posiblemente del poemario *Gotas de lluvia*.

<sup>162</sup> En *Itinerario contemplativo*

<sup>163</sup> Véase Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. (Barcelona: Ed. Herder, 1986) 658.

<sup>164</sup> Rasgado, (3.9–11).

Otro simbolismo recurrente en la escena es el del mar, que es evocado por cuarta vez en el haiku “Derecho de propiedad”<sup>165</sup> de Elías Nandino.

¡Nada es tan mío  
como lo es el mar  
cuando lo miro!  
Ay,ya,ya,ya,yaiii  
Phuuu, Phuuu,<sup>166</sup>

Según el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier el mar representa la dinámica de la vida.

Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte<sup>167</sup>

Con este haiku se refuerza el contraste señalado anteriormente entre vida y muerte de la primera y segunda escena, pero la imagen no queda ahí, pues a nivel espacial se presenta a un grupo de hombres atrapados en un vagón, metáfora del vientre materno, del que saldrán en su mayoría muertos, al mismo tiempo la imagen anterior choca con la del ferrocarril al ser un símbolo de la evolución y por lo tanto de la vida.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> En *Cerca de lo lejos*.

<sup>166</sup> Rasgado, (3.12–16).

<sup>167</sup> Chevalier, 689.

<sup>168</sup> Véase Chevalier, 1013.

La definición simbólica se ajusta a la situación de los migrantes, pues viven en un tiempo y un espacio liminal, concepto definido más arriba en relación a una “situación de existencia alternativa en los límites” la cual “tiene su representación ideal en las *communitas* metafóricas en las que participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica”<sup>169</sup> El concepto es aplicable en dos niveles, en cuanto al espacio los personajes se encuentran al límite, en lo que Michel Foucault definiría como una heterotopía, un contra-espacio fuera de todo lugar, que en este caso se da desde la representación, pues el teatro en sí al ser un espacio de yuxtaposición de otros espacios es por sí mismo un espacio heterotópico en el que se representa otro contra-espacio ligado a cortes singulares del tiempo como es común de las heterotopías emparentadas con las heterocronías. Foucault señala que hay “espacios otros” que están cerrados a los espacios a su alrededor o a los que se tiene acceso por situaciones particulares y usa como ejemplo la colonia jesuita de Paraguay cerrada sobre sí misma como un barco en medio del océano.<sup>170</sup> Con el vagón pasa algo similar, los migrantes están ahí por la ilusión de acceder al utópico *american way of life* y han decidido salir del espacio común para entrar en un lugar sin lugar. En el plano temporal la liminalidad y la heterocronía se dan en la transición entre vida y muerte que experimentan los personajes y que se va perfilando desde el discurso poético.

En el siguiente haiku de Ritsurin Issekiro aparece una nueva imagen que alude a las de los poemas anteriores: el árbol. “Mientras lo corto / veo que el árbol tiene / serenidad.”<sup>171</sup> Esta imagen puede interpretarse por dos caminos, pues el árbol representa el ciclo de la vida que está en juego en la escena, pero también tiene que ver con el contraste

---

<sup>169</sup> Diéguez, 2009.

<sup>170</sup> Véase Foucault, Michel. "Espacios otros: utopías y heterotopías." *Carrer de la Ciutat*, 1978, núm. 1 (1978).

<sup>171</sup> Rasgado, (3.17–19). En *Jaikus inmortales*, traducción de Antonio Cabezas.

entre vida y muerte al apuntar con sus ramas hacia arriba y al mismo tiempo hundir sus raíces en las profundidades de la tierra.<sup>172</sup>

Con “La plazuela”<sup>173</sup> de José Rubén Romero, los migrantes rememoran la vida cotidiana en el pueblo: “Plazuela, sesión permanente, / los viejos del pueblo discuten / la honra de toda la gente.”<sup>174</sup> En este poema y el que sigue “Romero nos muestra, como en otros haikus suyos, diversas escenas de un pueblo michoacano, muchas de ellas estereotipadas, pero ciertamente definitorias de esa cultura”<sup>175</sup>. En el siguiente fragmento del haikú, “Jaripeo”,<sup>176</sup> Romero ofrece una imagen festiva y a la vez temeraria de la vida campirana de la que proceden en su mayoría los migrantes. “Este poema mezcla elementos cultos con populares, como la imagen, tan abstracta, de la reata-signo de interrogación, y el toro, ‘agarrado por los cuernos’”.<sup>177</sup> “La reata cierra su interrogación / en los cuernos del toro.”<sup>178</sup>

El siguiente haiku de Ana Rosa Núñez es la reata que abre la interrogación en el discurso de los migrantes con respecto al camino que han elegido. “Cangrejo: amigo. / También yo quisiera / desandar mis caminos.”<sup>179</sup>

La tragedia se anticipa en los versos siguientes de Ozaki Hoosai: “Y en la penumbra de un pozo / reconozco mi cara / Phuuu, Phuuu,”<sup>180</sup> Así como *Rigo* de *El viaje de los cantores* presiente a la muerte rondando de cerca y se cuestiona si aún vive, Lauro y el

---

<sup>172</sup> Véase Chevalier, 118.

<sup>173</sup> En *Tacámbaro*.

<sup>174</sup> Rasgado, (3.20–22).

<sup>175</sup> Sánchez Guevara, Abraham. *Reflexiones en torno al haiku hispanoamericano*. (11/09/17)

[https://www.academia.edu/8339658/Reflexiones\\_en\\_torno\\_al\\_haiku\\_hispanoamericano?auto=download](https://www.academia.edu/8339658/Reflexiones_en_torno_al_haiku_hispanoamericano?auto=download)

<sup>176</sup> En *Tacámbaro*.

<sup>177</sup> Sánchez Guevara.

<sup>178</sup> Rasgado, (3.23–25).

<sup>179</sup> Rasgado, (3.26–28) Posiblemente en *Escamas del caribe: haikus de Cuba*

<sup>180</sup> Rasgado, (3.27–29) En *Ozaki Hōsai, Taneda Santōka y Yamaguchi Seishi: Tres monjes budistas* trad. Vicente Haya.

Mosco visualizan su próxima sepultura. Lo anterior se recalca con el haiku “Reloj público”<sup>181</sup> de Francisco Monterde: “De la torre mojada / el vetusto reloj / deja caer las horas como lágrimas.”<sup>182</sup>

Con este haiku se hace alusión al doloroso paso de las horas dentro del vagón, a la humedad generada por las altas temperaturas y al presentimiento de que el tiempo se agota. Lo anterior queda reafirmado con los últimos versos de la escena, cuya autoría en sí es una evocación a la muerte: “Reloj”<sup>183</sup> de Xavier Villaurrutia: “‘Reloj’ ¿Qué corazón tan avaro / cuenta el metal de los instantes?”<sup>184</sup>

La cuarta escena, titulada “Soledad”, se estructura a partir de los diálogos de la séptima escena de la obra de Salcedo, en la que la mujer del Chayo conversa con la abuela del Mosco. En la versión de Rasgado se continúa la historia de María, quien dieciséis años después de la primera escena, despide a su hijo, que sigue las huellas de su padre y va en busca de una oportunidad del otro lado de la frontera. El discurso de María ha cambiado, de asegurar que “el que no arriesga no gana” lamenta su situación y la de las demás mujeres del pueblo: “Ayer se quedaron muchas mujeres solas en este pueblo, y ayer mi hijo también se fue. Y ayer me acordé de que hace dieciséis años, cuando mi marido se fue, me he sentido más ciega, me he quedado más sola”<sup>185</sup>.

En la quinta escena los migrantes viajan en el vagón cuando súbitamente se detiene:

LAURO. ¿Qué pedo?, ¿Por qué está parando el tren?

EL MOSCO. No se puede parar, este tren siempre va derecho.

Tal vez está cambiando de vía, y al rato empieza a caminar otra vez...

---

<sup>181</sup> En *Itinerario contemplativo*.

<sup>182</sup> Rasgado, (3.30–32).

<sup>183</sup> En “Suite del insomnio” *Reflejos*. “¿Qué corazón tan avaro / cuenta el metal / de los instantes?”

<sup>184</sup> Rasgado, (3.33–34).

<sup>185</sup> Rasgado, (4.1–2).

No se preocupen.

Yo ya he pasado a mucha gente como ustedes.<sup>186</sup>

De esta escena es resaltable el registro coloquial con el que se expresan los personajes, contrastante con las primeras escenas en las que los diálogos eran poesía.

En la sexta escena “Mejor mañana” los migrantes cantan a una voz con texto de Rasgado:

MAQUINISTA. Mejor mañana y alzaré hasta el cielo mi mirada, mejor mañana.

MIGRANTES. Y mañana el futuro aguarda en un abismo, mejor mañana.

MIGRANTES. Mi pesadilla es siempre el optimismo, mejor mañana.

MAQUINISTA. El tiempo va pasando sin volver atrás, y te llaman porvenir porque nunca vienes.

TODOS. Y mejor mañana, porvenir que nunca llega. Futuro lejano que ayer engendré, no me avergüences hoy.<sup>187</sup>

Súbitamente son interrumpidos por temor a ser descubiertos:

ACTORES. Cállense, creo que el maquinista está afuera, Tal vez está arreglando algo, No nos vaya a oír. Sí que arregle rápido el tren para irnos de aquí. Hace mucho calor.

MIGRANTE. Mañana alzaré mi mirada al cielo,

MIGRANTE. El futuro aguarda en un abismo,

MAQUINISTA. Pero, mejor mañana, mejor mañana...<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Rasgado, (5.8–12).

<sup>187</sup> Rasgado, (6.1–5).

<sup>188</sup> Rasgado, (6.6–10).

En la escena séptima, “Desesperación”, tomada del texto de Salcedo, llega el clímax, el calor se vuelve insoportable y de nuevo el lenguaje coloquial aparece:

LAURO. "Hace mucha calor"

EL MOSCO. "Aguanta la calor, y no, y no, y no, metas pánico, en la tripulación,

LAURO. Pinche Mosco, ya son muchas horas y este tren no se mueve. Ya te lo advertí, si es una trampa tuya, yo soy el primero en partirte tu puta madre.

EL MOSCO. No sé, no sé, no sé por qué se paró este pinche tren, nunca había sucedido. Mejor nos echamos otra cantadita para pasar el rato

LAURO. ¿Otra?, ya nos quedamos sin voz, hemos cantado a todo José Alfredo, y ya no puedo más, me voy a ahogar, ¡abre esa puerta! ¡Put madre! ¡Abre esa puerta, ábrela!<sup>189</sup>

Con respecto a este cambio en el nivel del lenguaje Paz señala en el *Laberinto de la soledad*:

En nuestro lenguaje diario hay un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro, y a cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles de nuestras emociones y reacciones. Palabras malditas, que sólo pronunciamos en voz alta cuando no somos dueños de nosotros mismos. Confusamente reflejan nuestra intimidad: las explosiones de nuestra vitalidad las iluminan y las depresiones de nuestro ánimo las oscurecen. Lenguaje sagrado, como el de los niños, la poesía y las sectas [...] estas

---

<sup>189</sup> Rasgado, (7.1–8).

palabras son definitivas, categóricas, a pesar de su ambigüedad y de la facilidad con que varía su significado. Son las malas palabras, único lenguaje vivo en un mundo de vocablos anémicos. La poesía al alcance de todos.<sup>190</sup>

Así como todos los caminos llevan a la poesía, es de resaltar el papel de la música en esta escena, pues queda evidenciado que el consuelo que tenían ante tan complicado viaje era la música y letras de José Alfredo Jiménez, en las que posiblemente identificaban sus penas amorosas al dejar a sus mujeres solas, al mismo tiempo que encontraban el valor de seguir adelante al son de “El rey”.

Al final de esta escena los migrantes se dan cuenta de que la puerta está sellada. Lauro sólo alcanza a invocar a María y muere sin saber que su hijo seguirá sus pasos. Es en este punto en el que se da la paradoja antes mencionada, pues en la primera escena se afirma que María recibe un dinero de su esposo en Estados Unidos, lo cual plantea dos posibilidades: que la primera escena es una especie de alucinación ante el dolor que la muerte de su esposo representa y que la lleva a la negación, lo que se confirmaría con la cuarta escena, en la que dieciséis años después de la partida de su esposo despide a su hijo y señala ser juzgada como loca por las demás mujeres del pueblo: “Sé distinguir con el oído a las viejas remolonas que se paran a la misa de gallo y oigo que me llaman loca, loca, loca.”<sup>191</sup> Otra posibilidad que parece más apropiada si tomamos en cuenta el carácter poético y simbólico del que se vale la obra, es que María sea un personaje metafórico, por lo que al final de cuentas representa a la mujer mexicana que se queda sola y que en el mejor de los casos recibe algo de dinero de su esposo, pero también a la que no vuelve a saber de él o a la que quedó viuda y tuvo que buscar la manera de salir adelante.

---

<sup>190</sup> Paz, 81-82.

<sup>191</sup> Rasgado, (4.5-6).

En cualquier caso, la paradoja plantea de entrada una situación absurda que como define Helena Beristain en su *Diccionario de retórica y poética* encierra una lógica que requiere una reflexión profunda para pasar del extrañamiento a la comprensión, si es que se le puede llamar así, pues su razón de ser es representar la “naturaleza paradójica” de la vida humana.<sup>192</sup>

La octava escena, titulada “Paso del Norte”, con texto de Rasgado, refleja la crudeza del viaje y al mismo tiempo es un recordatorio de la impunidad y el alto índice de violencia vivido en la zona de Juárez de 1993 a 2004, cuando más de 340 mujeres fueron asesinadas, algunas de ellas debido a violencia sexual y de género.

MIGRANTES. Paso del Norte, Ciudad Juárez,

atrás el profundo dolor.

por cada muerta, temor

por cada grito, una flor

y en cada uno, dolor

Paso del Norte, cruzar la corriente,

que ahoga el cristal de la voz,

Bravo río, bacanal de sangre.

Paso a paso vamos, constante camino

a cien años, país cercenado

ya doscientos años, cólera negra<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Véase Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. (México: Porrúa, 1995) 380-381.

<sup>193</sup> Rasgado, (8.1-11).

En la novena escena, María se entera de la tragedia que vivió Lauro, mientras se escuchan rezos que ya de poco sirven: “PREGONEROS (TENOR Y BARÍTONO). Santa María Madre de Dios, ruega Señora... Muerte Ilegal, Cruzar y Morir.”<sup>194</sup> En esta escena la figura de la virgen aparece oportunamente para contrastar con la de las víctimas de Juárez de la escena anterior y evoca la reflexión expuesta más arriba sobre *El laberinto de la soledad* de Paz con respecto a los prototipos de la mujer mexicana en los que por un lado es venerada en su representación virginal y materna o repudiada por cuestiones genéricas que se evidencian desde el discurso en términos coloquiales como la aplicación del verbo “rajarse” sinónimo de debilidad que alude al órgano sexual femenino.

En la décima escena, “Elegía”, María acompañada por los demás familiares de los difuntos reza frente al cuerpo de su marido y un grupo denominado “migrantes” que podrían ser hombres que en el futuro también intentarán cruzar la frontera, piden a Santo Toribio que los difuntos logren acceder al descanso eterno y cruzar dignamente la frontera que no buscaban alcanzar: “MIGRANTES. Santo Toribio, vela por ellos, ayúdalos a pasar. ‘Santa María madre de Dios, Ruega señora por nosotros... ayúdalos a pasar’.”<sup>195</sup>

En la penúltima escena tomada del texto de Salcedo, pero modificada por Rasgado, Miguel Tostado Rodríguez, al igual que el Rigo de Salcedo duda haber sobrevivido.

MIGUEL. . . .

Todos están muertos, ¿verdad?

cementerio ilegal, manando sangre y cieno, vagón sepulturero

de tétrica mirada y mano despiadada

¡Díganmelo! ¿Por qué no me contestan?

---

<sup>194</sup> Rasgado, (9.3).

<sup>195</sup> Rasgado, (10.2–3).

¿Estoy vivo?

¿Estoy muerto?

La última escena titulada “Tierra sepulturera” con versos tomados del poema “Nostalgia de la tierra”<sup>196</sup> de Elías Nandino cierra la ópera con el mismo contraste del inicio entre vida y muerte, los cuerpos muertos vuelven a la tierra que los engendró y el símbolo del mar regresa para acentuar el contraste analizado en los haikus de la segunda escena.

MIGRANTES. Tierra hambrienta, maternal atracción;

sepultura vacía en asedio amoroso;

sólido mar de espera

en el que presiento y siento

el reposo para mis pies cansados;

Tierra y vientre, acecho infatigable

que se posa en mi piel

como sedienta brisa.

Soy tuyo, madre tierra:

me invade el parentesco

inevitable y hondo

de tu ritmo en mi sangre,

porque pese a mi miedo,

a mi apego a la vida,

hay algo en mis adentros

que espera y desespera

por regresar a ti...

---

<sup>196</sup> En *Nocturna palabra*.

Tierra voraz,  
oscuro hogar bendito  
donde el dolor se apaga.

En este poema se condensa el contraste vida/muerte retomando algunos símbolos de la tercera escena, como el mar en el verso: “sólido mar de espera” que se interpretó precisamente como la transición entre vida / muerte y la incertidumbre del porvenir, en el verso de Nandino se presenta de manera contrastante pues aunque el semema “sólido” podría interpretarse como certeza, esta se derrumba en el complemento “espera”, también se evoca al árbol que nace de la tierra, y al vientre materno que esta por dar vida en la primera escena de la ópera y al cual se regresa metafóricamente en el vientre/vagón en la séptima escena.

*Paso del Norte* es una obra que, como citábamos en Beatriz Rizk al definir la performatividad, manifiesta rupturas y “mete en conflicto las fronteras de los géneros e incluso del arte y la vida y que además implica una postura crítica por parte del autor con respecto al tema de su obra.<sup>197</sup> La ópera de Rasgado no sólo es música y teatro, es además poesía, pero catalogarla musicalmente también plantea hibridaciones pues es ópera contemporánea, pero como se señalaba al citar la nota al programa, tiene sonoridades folclóricas desde la instrumentación que la alejan de lo que hasta ese entonces era propio del género operístico, lo que representa en sí otro quiebre.

Otra condición de este tipo de manifestaciones artísticas que analizábamos al citar a Ileana Diéguez es la liminalidad, que implica un “estado de extrañamiento de la teatralidad habitual” a consecuencia de la mezcla que se da entre “teatralidad y performatividad, la

---

<sup>197</sup> Véase Rizk, 95.

plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida.”<sup>198</sup> Ese mismo extrañamiento es al que alude Rancière cuando define el régimen estético en el que un pensamiento se vuelve extraño a sí mismo y existe la posibilidad de temporalidades variables, como con la paradoja en *Paso del Norte*.

Queda evidenciado con el análisis anterior del libreto que *Paso del Norte* es una obra artística y algo más, es ficción, pero también la realidad de muchos es representación, pero también presencia que se encarna en la banda de San Bartolomé Zoogocho, de la cual hablaremos más adelante.

Esta obra de Rasgado funciona como un acto de transferencia y un rescate de la memoria social que confiere identidad a través de la reiteración que Schechner define como una especie de representación de otra representación.<sup>199</sup> Esta representación se da desde el uso del lenguaje soez de los migrantes que se interpretó a través de Paz como otra forma de poesía, hasta la visión cultural de la mujer, también abordada por Paz, y que es notoria en la ópera.

*Paso del Norte* funciona como un retenedor de la memoria social que como citabamos en Taylor “engages history without necessarily being a ‘symptom of history’; that is, the performances enter into dialogue with a history of trauma without themselves being traumatic”.<sup>200</sup> Incluso se podría afirmar en el caso de *Paso del Norte* que, en cierto nivel tiene alcances catárticos.

---

<sup>198</sup> Diéguez, 39.

<sup>199</sup> Véase Taylor, 3.

<sup>200</sup> Mirar al performance como un retenedor social de memoria involucra a la historia sin ser necesariamente un “síntoma de la historia”; o sea, los performances entran en diálogo con una historia de trauma sin ser traumáticos (mi traducción). Taylor, 210.

### 3.4 Ópera política

En el apartado anterior se citaba a Foucault para referenciar los espacios fuera de todo espacio y “el tiempo fuera del tiempo” al que aludía Zambrano en la poesía. Algo que también menciona Foucault, y que tiene relación con el propósito de esta sección, es que, si bien, existen espacios a los que se accede por situaciones particulares, como ya mencionábamos en el caso de los migrantes la utópica ilusión de acceso al *american way of life*, existen también heterotopías denominadas de desviación: “Es decir que los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías que la rodean, esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida.”<sup>201</sup>

Aunque con esto, Foucault hace referencia a espacios como los psiquiátricos, que albergan a desviados mentales; cárceles, que dan un lugar a los que se desvían de la ley; y asilos, en los que se recluye a quienes se desvían de la productividad; es posible ubicar al migrante en la heterotopía no sólo por la búsqueda que emprende, sino más bien por no encontrar otro espacio en la sociedad que lo ve como un “otro” en su pobreza y en algunos casos más desafortunados, por diferencias raciales que lo orillan a negar su origen y con ello al hecho de que nuestra cultura corra el peligro de que las lenguas indígenas desaparezcan. Desde ahí, la mala distribución de la riqueza, de la cultura, de los espacios, de la educación y de la justicia que se representa como un litigio en *Paso del Norte*.

En el segundo capítulo se mostró el papel protagónico que ha ido adquiriendo el arte, visto por el filósofo Jacques Rancière como una plataforma en la que cuestiones políticas tienen lugar para evidenciar la distribución que se hace de lo común y plantear

---

<sup>201</sup> Foucault, Michel. "Espacios otros: utopías y heterotopías." *Carrer de la Ciutat*, 1978, núm. 1 (1978).

nuevas distribuciones. Sobre este tema también se citó a Suely Rolnik quien ve en la práctica artística “un potencial micropolítico” que operaría “cambios irreversibles en la cartografía vigente, que debido a que cobran cuerpo en sus creaciones, hacen que las mismas se vuelvan portadoras de un poder de contagio en su recepción’ ”.<sup>202</sup>

Bajo estos términos aparece en Rancière el concepto de litigio como una puesta en diálogo entre dos interlocutores visibles por lo que: “El litigio siempre será sobre la cuenta de los que no participan de eso común y sobre la manera en que intentan lograr eso común, ya sea mediante la mejor repartición o bajo el surgimiento de un derecho, o sobre la propia cuestión de su visibilidad o invisibilidad dentro de un espacio común”<sup>203</sup>

En *Paso del Norte* esto se presenta en dos niveles, primeramente, los migrantes representan las trágicas consecuencias de no tener parte en lo común, llevado a tal grado que su único espacio posible es un no espacio, que al final los conduce a la muerte, la saca de todo espacio posible en ese intento de ir en busca de lo común. Al exterior de la obra, se hace visible y audible esta situación en la forma de una ficción basada en una realidad, pero encarnada también por la realidad con la participación de la banda de San Bartolomé Zoogocho, pueblo del que la mitad de sus habitantes han tenido que partir para correr los riesgos de los personajes de Rasgado.

El hecho de que Rasgado haga esta selección acentúa el carácter político de *Paso del Norte* pues contextualiza y le da voz y visibilidad a un grupo de hijos de la migración. La banda como género musical tiene su origen en el plano religioso, pero evoluciona para conectarse de manera más directa con la comunidad en sus festividades, costumbres y

---

<sup>202</sup> Véase Carvajal, 59.

<sup>203</sup> González, 27.

tradiciones. Con la banda participando en la ópera, se hace posible la comunidad y la expresión de lo que es común para uno y no para todos.

Rancière propone 3 maneras de configuración en la política del arte a través de los regímenes de visibilidad definidos como modos de “articulación entre las maneras de hacer, las formas de visibilidad de estas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento”.<sup>204</sup>

Los regímenes representan una postura ante el nexo arte-vida, en el primero, el ético la autonomía del arte no es posible, pues todo se centra en la imagen; en el segundo, el poético, la autonomía está supeditada a un género y técnica específicos; en el último, el estético, el arte es y no es autónomo.

Es este régimen en el que se posibilita un nexo con la vida: “Este modo de ser sensible se relaciona con hacer ver los modos y maneras en que los cuerpos, las prácticas y las experiencias del arte pueden tener lugar en el mundo, y estas transformaciones se separan de sus referencias a otras esferas de los saberes”.<sup>205</sup>

Lo anterior tiene estrecha relación con las motivaciones que el compositor Víctor Rasgado manifestaba en la entrevista citada al inicio del presente capítulo, su preocupación como miembro de la sociedad lo empuja como artista a sacar de las experiencias de la realidad material que se vuelve parte en la vida del arte.

Lo que importa en el régimen estético es “la potencia de un pensamiento que se vuelve extraño a sí mismo”. En Rancière esa extrañeza, que se abordó como propia de lo liminal, se manifiesta en tres formas, la primera “en relación a la existencia posible de

---

<sup>204</sup> González, 40.

<sup>205</sup> González, 46.

varias temporalidades, en segundo lugar, búsqueda de autonomía que al tiempo se revela como la búsqueda de un lazo más estrecho con lo social, y, por último, la reivindicación de la forma pura como separada de los objetos mundanos”.<sup>206</sup>

En relación con la primera, el libreto de Rasgado sigue la indicación de Salcedo sobre conferir libertad al director escénico para alterar el orden de las escenas, mismas que en sí plantean quiebres temporales y dan lugar a una paradoja. En cuanto a la autonomía, Rasgado emplea en su obra una orquestación nunca planteada en una ópera, al tiempo que se liga a lo social estableciendo por un lado el nexo con la música de banda como género y, lo que, es más, con la banda de San Bartolomé Zoogocho como comunidad. Todo esto sin que la obra deje de estar validada como forma pura y reconocida, como una ópera separada de otros géneros. Es en ese sentido, en el que autonomía y heteronomía se entrecruzan en el régimen de visibilidad estético, pues la obra contiene “su posibilidad de emancipación; [y] al mismo tiempo en ella [habita], la promesa de la supresión del arte como realidad aparte”.<sup>207</sup>

Rancière ubica en este régimen la modernidad y la posmodernidad, términos que desde su perspectiva no implican una ruptura. La modernidad, para él viene de la búsqueda de una novedad separada de lo tradicional: “La modernidad poética o literaria sería la exploración de los poderes de un lenguaje desviado de sus usos comunicacionales. [...] La modernidad musical se identificaría con el lenguaje de doce sonidos, desprovisto de toda analogía con el lenguaje expresivo, etc.”<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> González, 47.

<sup>207</sup> González, 49.

<sup>208</sup> González, 48.

Esa modernidad poética es la que permite a Rasgado conferir a los migrantes las voces de grandes poetas al tiempo que maldicen su desgracia con las majaderías más comunes, pero siempre dotadas de significaciones resonantes en su pluralidad significativa. Qué decir por el lado de la música construida a partir de escalas simétricas, que ponen en sonidos, como nunca se había oído, la desgracia del migrante más allá de las palabras y de las tonalidades.

Para Rancière como para Bourriaud, “el arte tendría como tarea generar relaciones con el mundo, ya no simplemente dirigidas [...] a la representación, sino inscritas en un terreno de experimentación”.<sup>209</sup> Si bien *Paso del Norte* no puede resolver el problema migratorio en México, si le da un escenario político en el que se hace visible el problema y a los individuos que ha afectado, siendo este un espacio en el que arte y vida se conectan.

### 3.5 Conclusiones

*Paso del Norte* es una propuesta músico-literaria altamente rica y por lo tanto compleja, que pone sobre la mesa un problema que atañe a todos los miembros de la sociedad. Rasgado hace suyo el género operístico y lo moldea como barro en manos de alfarero de acuerdo con una intención estética, pero también con una conciencia social que traduce y adecúa este género italiano a la realidad y tradición artística de México, que, aunque emancipado en apariencia hacia el exterior sigue siendo subyugado desde adentro.

---

<sup>209</sup> González, 85.

La ópera, que en su momento fue signo de descolonización cultural,<sup>210</sup> es, con *Paso del Norte*, litigio que hace visibles los problemas del México “independiente” que tiene que ir a buscar afuera, aquello a lo que debería tener acceso adentro.

Rasgado le da la vuelta a la tortilla y hace de un género utilizado para “civilizar” al pueblo, un espejo para concientizar a quienes tienen las posibilidades de hacer un cambio. Así mismo, Rasgado le da un espacio a nuestro pasado y a sus descendientes: el pueblo indígena, representado por la banda de San Bartolomé de Zoogocho en el estreno de la ópera, ya no, como en el pasado, con el fin de ensalzar a la raza indígena, ni de aceptar la historia de nuestra nación, sino para hacer visible su triste realidad y entablar nuevas formas de conexión comunitaria a través y más allá del arte.

La vigencia y valor de esta ópera es incuestionable, pues representa un intersticio para la manifestación política que hace evidente la mala distribución de lo común y dota de voz a quienes no la tenían. Como manifestación artística, *Paso del Norte* se conecta con la vida, a la vez que se separa de ésta en su formalidad técnica y estructural. La postura de Rasgado como artista aporta algo distinto que difícilmente se percibiría a través de un estudio etnográfico sobre migración, pues logra tocar fibras muy sensibles que, aunque hieren, también curan y dan esperanza a las víctimas de la mala repartición de lo común, al abrir el espacio escénico para presentar el litigio del migrante.

Es por lo anterior que la mirada de Víctor Rasgado es tan importante, pues muestra también el consuelo que representa el arte en la vida del expatriado; la poesía, es el nexo que lo reconecta con su origen: la música, el reencuentro con su identidad.

---

<sup>210</sup>Véase *Vogelely*, 281.

## Bibliografía:

- Agranoff Ochs, Anna. *Opera in contention: Social conflict in late nineteenth-century Mexico City*. Chapel Hill: The University of North Carolina at Chapel Hill, 2011.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: The New Mestiza. La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987
- Arriaga, María Isabel. "Construcciones discursivas en los márgenes: resistencia chicana en: Borderlands/La Frontera: The New Mestiza de Gloria Anzaldúa." *Anuario* 10.2 (2013): 1-15.
- Bajtin, Mijail. "Carnaval y literatura." *Revista Eco* 129 (1991): 318.
- Bauman, Zygmunt. *Arte, ¿Líquido?* Madrid: Ediciones Sequitur, 2007.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Realidad y estilo de Juan Rulfo". *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era, 2003.
- Bustamante, Jorge A., "Identidad y cultura nacional desde la perspectiva de la frontera norte". *Decadencia y auge de las identidades*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2000, 179.
- Castillo Ledón, Luis. "Los mexicanos autores de óperas." *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Vol. 3. No. 2. 1910.
- Carvajal, Fernanda. "Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina." *Aisthesis* 45 (2009): 56-81.

- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder, 1986.
- De la Maza, Luis Reyes. *Cien años de teatro en México, 1810-1910*. Vol. 61. México: Secretaría de Educación Pública, 1972.
- Delgado, Eugenio y Áurea Maya. "La ópera mexicana durante el siglo XX." *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE, 2010.
- Diéguez, Ileana. "Fronteras entre vida y arte. Teatralidad y performance en la escena latinoamericana." *Palos y Piedras. Revista de política teatral*, Año II, 2: 36-48. noviembre 2004.
- . "Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas." *Archivo virtual Artes escénicas* (2009).
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006.
- Foucault, Michel. "Espacios otros: utopías y heterotopías." *Carrer de la Ciutat*, (número 1) 1978.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1999.
- García, Ismael. "Con versión de 'Despacito' banda oaxaqueña suma fama, pero no fondos." *El Universal* [San Bartolomé Zoogocho]. 09 de julio de 2017, Estados. Web. <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/estados/2017/07/9/con-version-de-despacito-banda-oaxaqueña-suma-fama-pero-no-apoyos>
- Giménez, Gilberto; "Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas". *Frontera Norte* (2009): 7-32.

- González Vásquez, Angélica. *Arte y política: la estética de Jacques Rancière*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Grimson, Alejandro. "Las culturas son más híbridas que las identificaciones. Diálogos inter-anropológicos". *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2011
- Le Bot, Yvon. "Migraciones, Fronteras y Creaciones Culturales". *Foro Internacional* vol 85 XLVI, issue 3 México: El Colegio de México, 2006.
- Muñiz-Huberman, Angelina. "La poesía y la soledad del exilio". *El siglo del desencanto*. México: FCE, 2002.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 2004.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance." *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (2009): 136 (23 digital).
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: Política y Filosofía*. Buenos Aires: ediciones Nueva Visión, 1996.
- . *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- . *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM, 2009.
- Rasgado, Víctor. "Víctor Rasgado" (sic). Entrevista por: Mauricio Franco. *Youtube*. Web. 26 de agosto de 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=b25KURIOVI8>>
- . "Víctor Rasgado: Música y cuadrados mágicos." *Pro ópera*. Por José Noé Mercado. México: noviembre-diciembre 2010. 26-28. Impresa.

---. *Paso del Norte*. México: n. p., 2014.

Ravelo Blancas, Patricia. "La costumbre de matar: proliferación de la violencia en Ciudad Juárez, Chihuahua, México." *Nueva antropología* 20.65 (2005): 149-166.

Rizk, Beatriz. "El arte del performance y la subversión de las reglas del juego en el discurso de la mujer". *Latin American Theatre Review*, Spring 2000, pp. 95.

Roca Joglar, Hugo. "La resurrección de *Matilde*, de Julián Carrillo." *Pro ópera*. Enero-febrero 2011: 12-14.

Rosaldo, Renato. *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Abya-Yala, 2000

Roubina, Evgenia. Don Ramón Vega, enigmático rebelde de la ópera mexicana. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* Año XXV, N° 25, Buenos Aires, 2011, pág. 195

Saavedra, Leonora. "El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro." *Resonancias, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile* 18.35 (2014): 79-100.

Salcedo, Hugo. *El viaje de los cantores*. México: Ediciones El Milagro, 2002.

Sánchez Guevara, Abraham. *Reflexiones en torno al haiku hispanoamericano*. Web. 11 de septiembre de 2017.

<[https://www.academia.edu/8339658/Reflexiones\\_en\\_torno\\_al\\_haiku\\_hispanoamericano?auto=download](https://www.academia.edu/8339658/Reflexiones_en_torno_al_haiku_hispanoamericano?auto=download)>

Snowman, David. *La ópera. Una historia social*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Sosa, José Octavio. *La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución*.

México: INBA, 2010.

Stevenson, Robert M. *Music in Mexico: A Historical Survey*. New York: Thomas Y.

Crowell, 1952.

Taylor, Diana. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the*

*Americas*. Duke University Press, 2003.

Tayzan, Armando Partida. "El Teatro del Norte como artefacto cultural." *Gestos* 24.48

(2009): 55.

Turner, Edith. "Rites of communitas." *Encyclopedia of religious rites, rituals and festivals*.

London: Routledge (2004) p 97.

Valenzuela Arce, José Manuel. "Adiós paisanos queridos. La migración se cuenta

cantando." *Música sin fronteras*. Coord. Fernando Híjar Sánchez. México:

Conaculta, 2006.

Vargas, Ángel. "Recurren a la ópera para crear conciencia en torno al sida." *La Jornada*. 2

de agosto de 2008. 20 de marzo de 2017.

<<http://www.jornada.unam.mx/2008/07/31/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>>

---. "Relatan el drama del migrante en Paso del Norte, primera ópera para banda tradicional." *La Jornada*. 16 de diciembre de 2011, cultura: 5. Web.

<<http://www.jornada.unam.mx/2011/12/16/cultura/a05n1cul>>

Vogeley, Nancy. "Italian opera in early national Mexico." *Modern Language Quarterly* 57.2 (1996): 279-288.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: FCE, 2016.

Zea, Leopoldo. *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*. Vol. 33. Editorial Joaquín Mortiz, 1974.

### **Artículos sin autor**

“Ópera *Inmigrante ilegal*” FestivalOrtizTirado.gob.mx. Festival Alfonso Ortiz Tirado, 24 de enero de 2016. <http://festivalortiztirado.gob.mx/eventos/opera-inmigrante-ilegal/> 20 de marzo de 2017.

“Marea roja, ópera en un acto que nos confronta y hace reflexionar sobre el feminicidio” CENART.gob.mx. CENART, 20 de julio de 2016.

<http://www.cenart.gob.mx/2016/07/marea-roja-opera-en-un-acto-que-nos-confronta-y-hace-reflexionar-sobre-el-feminicidio/> 20 de marzo de 2017.

“Estrenan ópera mexicana en Alemania” *El Economista*. 27 de octubre de 2011.

<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/10/27/estrenan-opera-mexicana-alemania> 20 de marzo de 2017.

“Regresa al Cenart Xochicuicatl cuecuechtli, la ópera en náhuatl basada en un cantar erótico” CENART.gob.mx. CENART, 15 de abril de 2015.

<http://www.cenart.gob.mx/2015/04/regresa-al-cenart-xochicuicatl-cuecuechtli-la-opera-en-nahuatl-basada-en-un-cantar-erotico/> 20 de marzo de 2017.

“Biografía de Víctor Rasgado.” Música en México. <http://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/victor-rasgado/> 24 de septiembre de 2017.

“Víctor Rasgado” Ediciones mexicanas de música, A.C.

<http://www.edicionesmexicanasdemusica.com/victor-rasgado-cuy9> 24 de septiembre de 2017.