

# Estudio ecfástico sobre la obra *Orígenes* de Sergio Ocampo, una propuesta alternativa de análisis compositivo en el arte

*Ekphrastic Study based on Sergio Ocampo's Work Orígenes, as Alternative Propose of Compositional Analysis on Art*

Nadezhda Borislovovna Borislova<sup>1</sup>

Gerardo Martínez Hernández<sup>2</sup>

## RESUMEN

La écfraesis es un fenómeno compositivo empleado en las artes al referenciar algunos de los elementos de una obra existente hacia la construcción de una diferente representación artística, siendo realizada desde la pintura hacia la poesía y viceversa o, en nuestro caso, de la poesía a la música. Es un fenómeno comúnmente empleado desde la antigüedad (Bruhn, 2000), requiriéndose el empleo de una transmedialización con el uso de ciertos auxilios como son las metáforas, ideas o formas, entre otros elementos.

Siglind Bruhn conforma su modelo ecfástico esencialmente combinando las categorías de Hans Lund: combinación, integración y transformación y cinco categorías de Gisbert Kranz: transposición, suplementación, asociación, interpretación y posición lúdica. Las tres categorías de Lund (relación entre el texto y la imagen), adaptadas por Bruhn, nos sirven para diferenciar o categorizar las obras musicales ecfásticas (Bruhn, 2001).

Considerando los elementos del modelo ecfástico, es que este trabajo devela las relaciones existentes entre la obra para guitarra *Orígenes* de Sergio Ocampo y el poema de Eduardo Langagne "Otros orígenes". Dicho poema está conformado por cuatro cuartetos y de ahí Ocampo estructura su obra musical en cuatro partes con un final que representa una forma libre dentro de las formas musicales establecidas. Esta transposición de la re-presentación del poema en la obra musical es evidente: la preocupación del compositor por conservar en lo posible la misma estructura en la música, sino también el contenido. Los temas del poema: el viento, el agua, el fuego y la tierra son consecuentemente representados en la música en el mismo orden del poema, así como también el silencio considerado un elemento central y que en la música adquiere el mismo valor, de tal forma que las cuatro partes están divididas o, más bien, enlazadas por silencios.

1 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, ORCID iD 0000-0001-6076-2478, borislavovna.borislova@correo.buap.mx

2 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, ORCID iD 0000-0003-0544-8122, gerardo.martinezher@correo.buap.mx

Finalmente, en este trabajo se da a conocer cómo la obra propone innovaciones y exploraciones de sonoridades alternativas mediante una afinación compleja para un instrumento musical como es la guitarra, que incluso implica riesgos, en ese mismo tenor, se identifica que en cada parte de la obra *Orígenes* contenga material musical distinto de acuerdo con la intencionalidad, pero ligado en la temática y estructura general de la obra con una descripción muy clara de las imágenes que construye el compositor a partir del poema de Langagne. Es con estos y otros elementos se presenta un estudio sobre el sentido compositivo de la pieza *Orígenes*.

**Palabras clave:** Écfrasis musical, poesía y música.

#### ABSTRACT

The Ekphrasis is a compositional phenomenon used in the arts by referencing some of the elements of an existing work towards the construction of a different artistic representation, being made from painting to poetry and vice versa or, in our case, from poetry to music. It is a phenomenon commonly used since ancient times (Bruhn, 2000), requiring the use of a transmedialization with the practise of certain aids such as metaphors, ideas or forms, among other elements.

Siglind Bruhn conforms his Ekphrastic model essentially combining the categories of Hans Lund: combination, integration and transformation and five categories of Gisbert Kranz: transposition, supplementation, association, interpretation and ludic position. The three categories of Lund (relationship between text and image), adapted by Bruhn, serve to differentiate or categorize Ekphrastic musical works (Bruhn, 2001).

Considering the elements of the Ekphrastic model, this work intends to reveal the relations between Sergio Ocampo's work for guitar *Orígenes* and Eduardo Langagne's poem "Otros Orígenes". This poem is made up of four quartets and hence Ocampo structures his musical work in four parts with an ending that represents a free style arrangement, out of the established musical forms. This transposition of the re-presentation of the poem in the musical work is evident: the composer's concern to preserve as much as possible the same structure in music, but also the content. The themes of the poem: wind, water, fire and earth are consistently represented in music in the same order of the poem, as well the silence is considered a central element and this in the music acquires the same value, so even the four parts are divided –or rather linked– by silences.

Finally, this work reveals how the work proposes innovations and explorations of alternative sonorities through a complex tuning for a musical instrument as the guitar, which even implies risks; in that same drift, is identified that in each part of the *Origins* work contains different musical material according to the intention, but linked it to the theme and general structure of the work with a very clear description of the images that the composer builds from the poem of Langagne. Is with these and other elements the piece *Orígenes* is presented as a study of the compositional sense.

**Keywords:** Musical Ekphrasis, Poetry and Music.

El arte constantemente busca alternativas y estrategias compositivas innovadoras que permitan una mayor comprensión y profundidad de la obra que se pretende trabajar, así pues, esa necesidad ha hecho que a lo largo de la historia existan relaciones compositivas entre las diferentes formas de arte,



siendo que cada periodo de la historia mantenía ciertas formas generales que comparten la mayoría de las artes; en ese tenor, si nos referimos a una época en particular en el arte occidental, encontramos que para la época barroca a modo de ejemplo, las condiciones sociales por la formación social y la reforma protestante establecen patrones y elementos delimitantes, siendo que la saturación simbólica y juego desbordado del ente a trabajar es una de sus características preponderantes, es decir la “imitación y búsqueda al máximo de lo real, profundizando en el sentimiento del individuo (el *phatos*) para llegar a la plasmación de las pasiones internas” (Taranilla de la Varga, 2018, p. 11).

Asimismo, en dicha época se establecieron relaciones especiales entre las diferentes artes de manera más ordenada como antesala que derivaría en el iluminismo, cuestión mencionada por Javier Moscoso en las prácticas científicas del barroco histórico, centradas en el cómo se producen los hechos mediante el empleo de narrativas, del saber mediante la observación, la indagación, los límites establecidos y la realidad circundante (Moscoso, 2013). Consecuentemente y con el acompañamiento de un sentido más analítico, según Vicente Carreres, Brumaister es el primero que empieza a realizar relaciones detalladas de las figuras retórico-musicales; figuras que aparecen como traducciones musicales asombrosamente exactas de recursos literarios bien concretos, a ese respecto Carreres menciona:

Inicialmente el uso de todas estas figuras se circunscribía a la práctica vocal, en donde se contribuyó a perfeccionar la representación de afectos, de imágenes, escenas y sonidos, pero no tardarían en ser asiduamente utilizadas en el repertorio instrumental. En éste las encontramos muchas veces con fines descriptivos. (Carreres, 2013, p. 946)

Y es que no solo en el barroco histórico (siglos XVII y XVIII) se logró esta posibilidad de enlace, sino que la intencionalidad de construcción entre un arte y otro es bastante antigua y han empleado diferentes estrategias como la descrita anteriormente para lograr pasar de una forma artística determinada a otra, así pues, el término *écfrasis* ha sido empleado en la práctica literaria para representar verbalmente la pintura o escultura (Bruhn, 2000), siendo que posteriormente Siglind Bruhn adopta dicho término de la *écfrasis* musical como “representación de un texto real o ficticio en un medio distinto al del origen”,<sup>3</sup> haciendo posible su extensionalidad práctica de la definición dada por Clüver (Bruhn, 2001, p. 559). Ya Leo Spitzer nos recuerda en su hermoso estudio de Keats *Oda a una urna griega*, la *écfrasis* ha sido

[...] conocida por la literatura occidental desde Homero hasta Teócrito y desde los parnasianos hasta Rilke, [como] la descripción poética de una obra de arte pictórica o cultural, cuya exposición implica, en palabras de Théophile Gautier, ‘*une transposition d’art*’, reproducción, a través del medio de las palabras, de lo sensiblemente perceptible *objets d’art* (Spitzer, 1955, p. 72).

La musicología afirma que no solamente los poetas pueden responder a una obra pictórica con un acto creativo, sino también los compositores exploran cada vez más este tipo de transmedialización, transportando las imágenes, la idea, la forma y las metáforas a la obra musical, entre otros componentes (Bruhn, 2001).

3 A representation in one medium of a real or fictitious text composed in another medium.

Sin embargo, una característica de la obra musical que es construida mediante la transmedialización ecrástica es que, además de ser capaz de relatar el contenido poético o pictórico, a menudo logra representar aspectos distintivos de la fuente primaria, más allá de las simples impresiones, su estilo, la forma y el modo, entre otras características reconocibles o sugeridas, podría asimismo señalarse que el proceso es una zona intermediaria de artes, de comunicación trascendente la que despierta los sentidos, permite colorear poemas, narrar sinfonías, tocar palabras, escuchar cuadros, teatralizar canciones. Las relaciones entre las representaciones verbales, musicales y visuales que existen son, por consiguientes, inimaginables.

Se considera a la musicóloga Siglind Bruhn un referente consolidado en la écfrasis música, quien construye su modelo esencialmente combinando las categorías de Hans Lund: combinación, integración y transformación y cinco categorías de Gisbert Kranz: transposición, suplementación, asociación, interpretación y posición lúdica. Las tres categorías de Lund (relación entre el texto y la imagen), adaptadas por Bruhn, nos sirven para diferenciar o categorizar las obras musicales ecrásticas (Bruhn, 2001), siendo que algunas de ellas pueden tener rasgos de una sola categoría o de las tres, mientras que el modelo que construye Bruhn a partir de Kranz (la respuesta del poeta ante la obra visual) para las obras ecrásticas inspiradas en el arte visual, nos servirá para describir distintos procesos ecrásticos de las obras musicales basadas en la poesía.

Es importante remarcar que, para nuestro caso de las cinco categorías de Gisbert Kranz, solo utilizaremos tres: transposición, suplementación y asociación, que son más fructíferas que otras y, sobre todo, porque revelan los mismos procesos de transmedialización de la obra literaria a la obra musical que observa Siglind Bruhn en las composiciones musicales inspiradas en el arte visual, una de las razones por las cuales dejamos a un lado la interpretación y la posición lúdica es por que estas últimas dos corresponden a experiencias subjetivas individuales que son más difíciles de evocar al acercarse a *qualias*, es decir, cualidades subjetivas de las experiencias individuales.<sup>4</sup>

Para lograr una mayor claridad de cada una de las categorías, éstas serán descritas a continuación con la posterior explicación de sus variantes y así comprender mejor la forma y cómo las categorías de Kranz que adapta Bruhn reflejan el proceso de representación ecrástica o el proceso de transmedialización en caso del análisis de nuestras obras basadas en la poesía.

1. Combinación. Es una cooperación entre la música y el texto. Es la combinación de una coexistencia (Bruhn, 2001).
2. Integración. Un ejemplo de integración de un *elemento pictórico* como la *parte visual* en una obra literaria pueden ser los caligramas de Apollinaire (Bruhn, 2001). Uno de los ejemplos de la integración de la música y poesía podría ser la obra *Ursonate* de Kurt Schwitter. Es una forma musical sonata, pero hecha sin instrumentos musicales, es un poema leído como si fuera música hecha de puras palabras. Schwitter está mezclando la forma sonata, una forma musical, la impone al poema, entonces ya no se distingue claramente dónde comienza la música y dónde termina el

<sup>4</sup> Los *qualia* son inefables y no pueden ser comunicados o aprendidos por otros medios diferentes a la experiencia directa (Block, 2004).



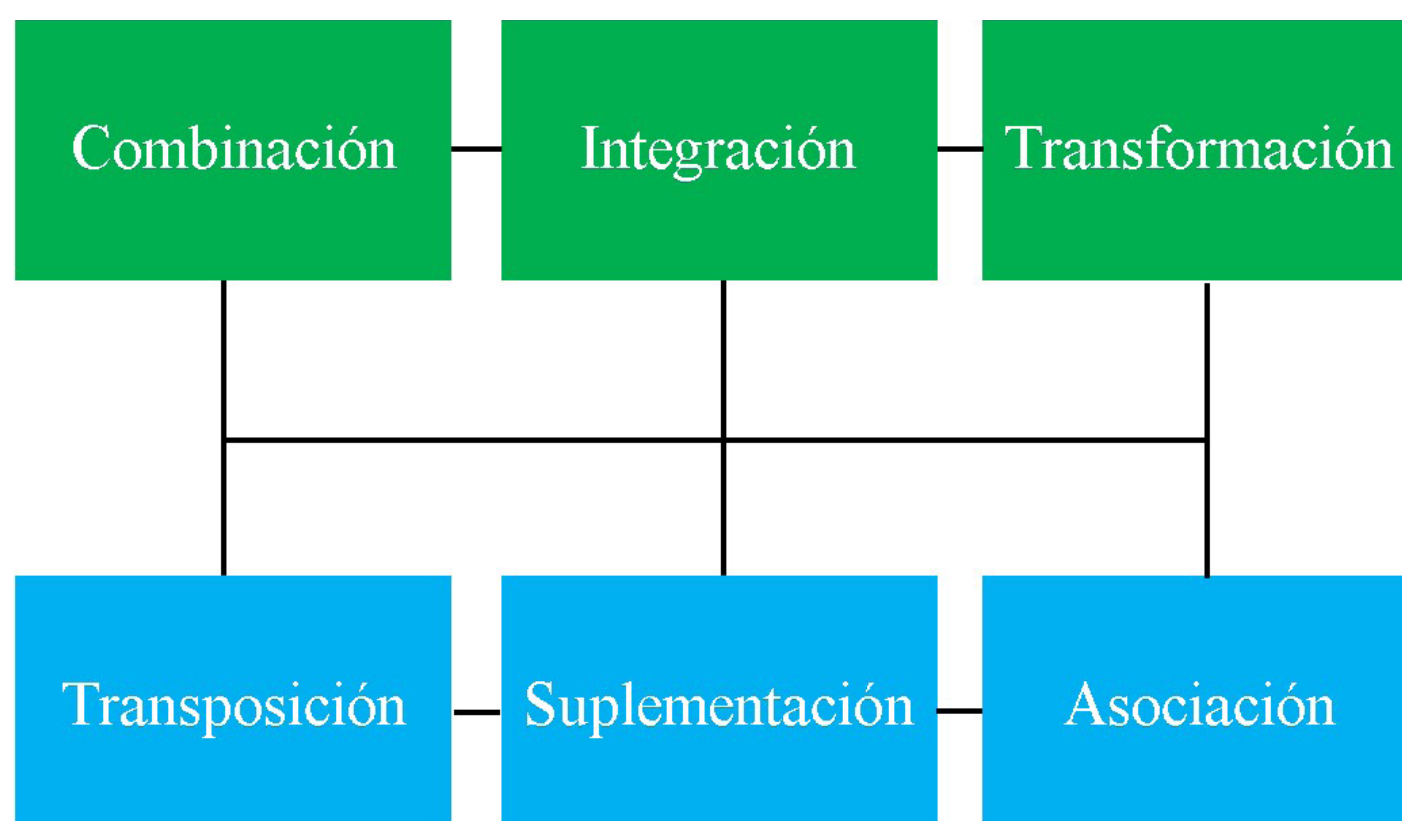
poema o dónde comienza el poema y dónde termina la música.

3. Transformación. Se refiere a un elemento del poema o texto que no está integrado en la música. Es un elemento, o una idea nueva, que no estaba figurando en la fuente primaria y es exclusivamente propio de la obra musical.

A partir de la postura de Gisbert Kranz sobre distintas actitudes del poeta ante la obra de arte visual, Bruhn destaca las cinco variantes de representación efrástica y las adapta para las obras musicales inspiradas en el arte visual: transposición, suplementación, asociación, interpretación y posición lúdica (Bruhn, 2001). Nos centraremos como habíamos señalado con anterioridad específicamente en las primeras tres, con el fin de mostrar el proceso efrástico musical en la obra basada en la poesía y la que hemos seleccionado para el análisis de *Orígenes* de Sergio Ocampo:

1. Transposición. Es cuando un poema o texto literario es recreado en la obra musical extensamente, es decir, con rasgos muy distintivos del poema. Es cuando el compositor recrea no solamente el contenido de la obra literaria, sino también muchos aspectos distintivos de su forma entre otros detalles característicos del poema. El equivalente musical del proceso de transposición que propone Bruhn (la respuesta del compositor ante una pintura) es la obra *La Femme-Fleur* para flauta y piano de Walter Steffens inspirada en el óleo de Pablo Picasso titulado *Femme a la fleur* (Bruhn, 2001). Los procesos como simulación o imitación forman también parte de la transposición efrástica, y tienen lugar cuando el compositor recurre a la representación *icónica* porque hay rasgos imitativos muy evidentes (Bruhn, 2001). Entre varias formas o herramientas que utiliza el compositor para representar o sugerir cierta imagen, también se encuentran varias figuras métricas y rítmicas.
2. Suplementación. Es cuando la música está suplementando algo que no puede hacer el poema. El compositor complementa de esta manera un poema o texto literario, incorporando uno o varios elementos que pertenecen estrictamente al discurso musical, los que no contiene la poesía. Entonces, son las dimensiones propias de la música que no pueden ser expresadas verbalmente. El proceso de suplementación en la música puede extender algunas experiencias mencionadas o anunciadas en el poema y hacerlas transcurrir en el tiempo.
3. Asociación. Cuando se crea una asociación de cierta imagen que puede estar relacionada con una vivencia personal del compositor, o pueden ser algunas asociaciones personales de tipo afectivo, "conexiones mentales o emocionales" (Bruhn, 2001, p. 586). Este proceso es uno de los más difíciles de analizar por ser muy abstracto, por un lado y, por el otro, porque pertenece al mundo interior del artista, al menos que tengamos el testimonio del mismo compositor, entonces sí podríamos describir este proceso. Pero hay que tomar en cuenta que la partitura que nos deja el compositor es un factor principal para la interpretación de sus intenciones o ideas, pero si ésta no deja ninguna huella o señal de estas experiencias asociativas, pues, prácticamente es imposible hablar de ello, o estaríamos sujetos a una interpretación puramente subjetiva.

Figura 1. Diagrama del modelo efrástico de Bruhn.

ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL *ORÍGENES*

La obra para guitarra *Orígenes* de Sergio Ocampo está basada en el poema de Eduardo Langagne *Otros orígenes*:<sup>5</sup>

**Otros orígenes**  
(poema fragmentado)

## I

El origen del viento es el silencio.  
El viento sólo sopla, ese es su oficio,  
y no sabemos el origen suyo.  
Desconocemos también su porvenir.

## II

El origen del agua es el silencio.  
Húmedos, ignoramos su destino.  
La vida es su simple consecuencia:  
pocos saben a dónde se dirige.

## III

El origen del fuego es el silencio.  
Brotó de pronto, en una noche oscura  
(intempestivo trueno fascinante).  
No es verdad que su origen sea ceniza.

## IV

El origen de la tierra es diferente.  
El silencio la lleva hacia otra historia.  
El mundo gira solo, inaccesible.  
La piedra nace de la tierra absorta.

El poema está conformado por cuatro cuartetos y de ahí Ocampo estructura su obra musical en cuatro partes con un final que representa una forma libre dentro de las formas musicales establecidas. Esta transposición de la re-presentación del poema en la obra musical es evidente y por consiguiente se puede vislumbrar la preocupación del compositor por conservar la misma estructura poética en la música. En el mismo sentido, el compositor intenta manifestar también el contenido del poema, el discurso sobrerreiterativo del silencio con el llamado en forma de *origen* de los cuatro elementos esenciales de la vida: el viento, el agua, el fuego y la tierra que Ocampo simboliza en su obra con la misma disposición del poema. Es pues el silencio, presente en cada cuarteto del poema, un elemento central en la música que adquiere el mismo

<sup>5</sup> La partitura se encuentra en Borislova, 2007.



valor simbólico que las demás estructuras que le acompañan. Las cuatro partes están divididas o, más bien, enlazadas por consiguiente a través de los silencios de dos compases de duración, una situación poco común en la música para un solo instrumento.

Con estos elementos esenciales descritos, Ocampo refleja el contexto narrativo de la obra musical, como un *leitmotiv* es que los silencios aparecen durante toda la obra en lugares específicos, relacionados directamente con los versos del poema, que incluso, el compositor deja escritos dentro de la partitura al inicio de cada parte: *El origen del viento es el silencio...*, luego, *El origen del agua es el silencio...*, *El origen del fuego es el silencio...* y, por último, al final de la obra.

Por otro lado, y como una innovación y exploración de nuevas sonoridades, Ocampo decide cambiar la afinación de la guitarra, de forma poco convencional: cambiar la primera cuerda de Mi a Fa#; la tercera cuerda de Sol a La; y la quinta, de La a Sol#, mientras que con la sexta cuerda afina de Mi a Re. Esta afinación permite a Ocampo explorar nuevas sonoridades tímbricas de la guitarra.

Cada parte de la obra *Orígenes* contiene material musical distinto, pero ligado en la temática y estructura general de la obra. El proceso efrástico de *transposición* está presente en cada parte durante toda la obra: la primera parte representa el viento; la segunda, el agua; la tercera, el viento; y la cuarta, la tierra:

Figura 2. Primeros compases de la obra.

1.- *El origen del viento es el silencio ...*

♩ = 110

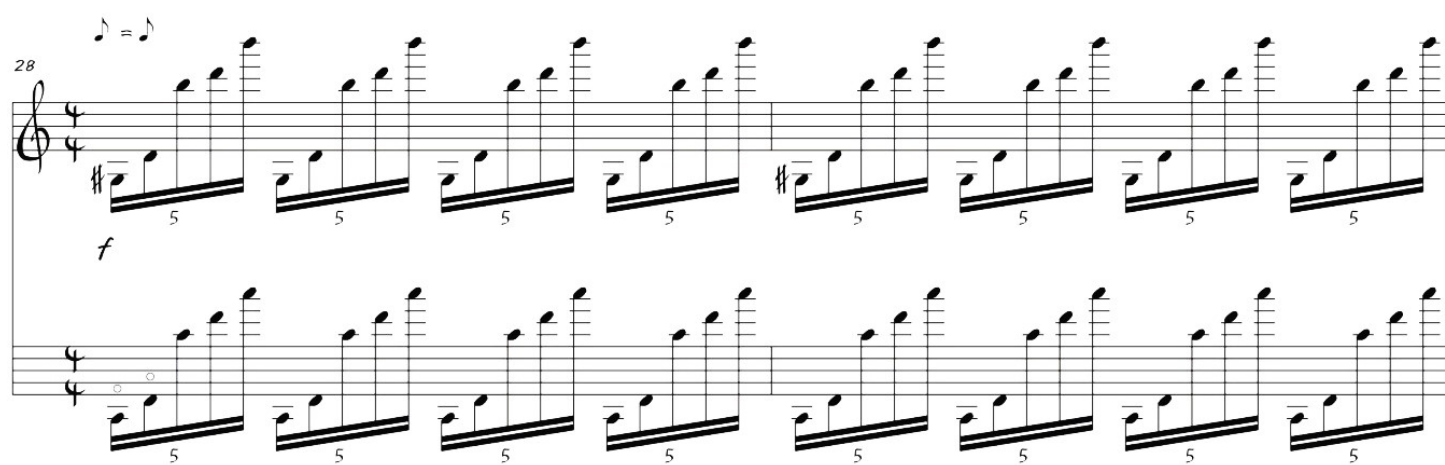
“El origen del viento es el silencio”, así empieza el poema y así comienza la obra musical: arpeggios de octavos en la medida de 12/8 aparecen de la nada, de dos compases de silencios y con un *ppp* (tres pianos), poco común para un instrumento como la guitarra que no es de un volumen fuerte y que va haciendo el *crescendo poco a poco*, sin llegar al *forte*, apenas es un *mf* en el séptimo compás hasta el compás 10, cuando aparece el movimiento cromático en la línea melódica enlazada o escondida en los arpeggios en el último octavo de cada tresillo, evocando la imagen de la aparición del viento: una representación del proceso de *transposición efrástica a partir de imitación y simulación*. Es una representación casi icónica que logra imitar el viento con los movimientos cromáticos en la melodía y sin interrumpir los arpeggios; la melodía sube por los semitonos un compás en *crescendo*, de Sol a Si, regresando con el *diminuendo* de la misma forma cromática, de Si a Sol:

Figura 3. Imitación del viento.



También hay evidencia del proceso de suplementación, la música extiende las imágenes del poema, representando el viento con mayor fuerza y poder:

Figura 4. Representando el viento.



La segunda parte empieza de nuevo con dos compases de silencios y con el verso del poema. Esta parte, como lo constata la estrofa del poema, está dedicada al agua. Sergio Ocampo crea la sensación del movimiento constante que se logra a través de la monotonía rítmica y melódica que evoca la sensación del correr del agua, confirmando las palabras de Bruhn: “Rhythmic monotony evokes different associations, depending on the context” (Bruhn, 2001, p. 580). Es por eso que el compositor deja toda la estrofa entera dentro de la partitura, pero distribuyendo los cuatro versos en distintos lugares (y conservando el mismo orden del poema), indicando con precisión a qué parte del poema se refiere cada fragmento musical. De nuevo constatamos el proceso de transposición y suplementación ecrástica que, por un lado, es fiel al poema y, por el otro, extiende las sensaciones.

La imagen del agua en movimiento se logra a través de la repetición de las notas La en la tercera cuerda al aire y la nota Re en la cuarta cuerda –también al aire–, que están enlazadas dentro del arpeggio de dieciseisavos y, al mismo tiempo, forman parte de la melodía en los bajos que, más bien, parecen motivos breves y movidos en contraste con la melodía de notas largas (blancas) en la primera cuerda: Do# y Fa# (48, 50, etcétera.) o Re# redonda (compases 56 y 57):

Figura 5. Movimiento del agua.



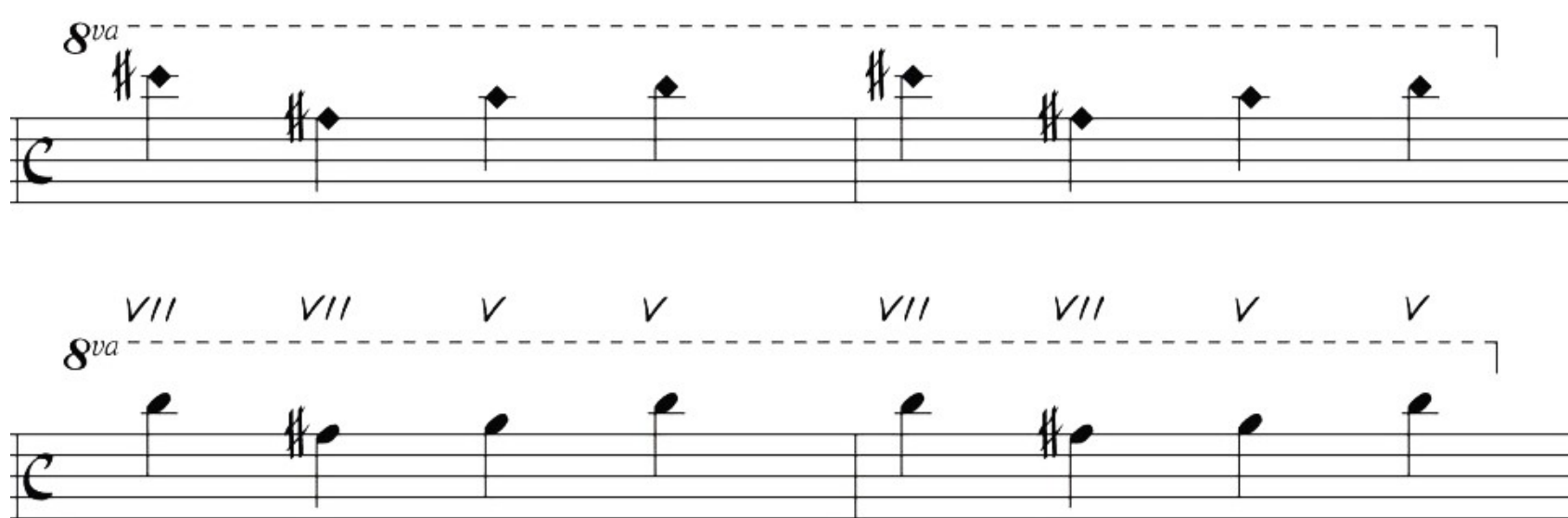
Observamos que Ocampo incluye el verso “La vida es su simple consecuencia”, precisando de esta forma a qué lugar del poema corresponde el material



musical, un ejemplo que también nos confirma que esta obra, como habíamos señalado, pertenece a la categoría de la *combinación*: texto literario y música. Esta combinación del texto y la música está presente en toda la obra, como, por ejemplo, el compás 24 tiene el verso: “Desconocemos también su porvenir...”, del primer cuarteto; o en el compás 44: “Húmedos ignoramos su destino...”, etcétera.

Para representar la imagen de “gotas de agua cayendo”, Ocampo recurre a los armónicos, un elemento muy explorado en la guitarra, que se usa frecuentemente para representar algo frágil, transparente o sonidos de campanitas:

Figura 6. Gotas de agua cayendo.



Estos elementos, como las gotas de agua o pensar “en el agua como movimiento”, reflejan el proceso de *suplementación* y *asociación*, respectivamente, que extienden las ideas y las imágenes del poema y las transforman al mundo musical propio de Ocampo; reflejan la característica de la tercera categoría del modelo efrástico: *la transformación*.

La tercera y la cuarta partes, igualmente evocan el poema: la tercera representa el fuego e, igualmente, Ocampo deja versos escritos dentro de la partitura:

Figura 7. El origen del fuego es el silencio.

III.- El origen del fuego es el silencio ...

Brotó de pronto en una noche oscura ...

*Presto*

76

The image shows a musical score for a piano. It starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Presto'. The score begins with two measures of silence, indicated by a horizontal line with a dash. The third measure starts with a forte dynamic (fff) and features a complex chord structure with many notes and accidentals. The text 'Brotó de pronto en una noche oscura ...' is written above the music. The score continues with more complex chords and notes.

Los primeros acordes de la tercera parte, de pronto aparecen después de dos silencios; inmediatamente evocan al fuego, una representación icónica del verso: “Brotó de pronto en una noche oscura...”. Aquí constatamos la capacidad de la música de representar algo como una sorpresa. Esta fuerza y el poder del fuego están representados con los acordes desplazados cromáticamente en *forte* y acentos sincopados y en el tercer tiempo, evocan movimiento y las llamas ardiendo (proceso de transposición):

Figura 8. Brotó de pronto en una noche oscura.

*Con fuego y bastante sonoro*

La cuarta y la última parte de *Orígenes* rompe el esquema anterior y ya no empieza con los silencios, como las otras partes, siendo fiel al contenido del poema “El origen de la tierra es diferente”:

Figura 9. El origen de la tierra es diferente.

IV.- *El origen de la tierra es diferente ...*

♩ = 90

Esta transmedialización de la última estrofa del poema, dedicada a la tierra en la música de Ocampo, refleja un proceso de la asociación ecrástica muy particular que transforma las imágenes del poema a través de su apreciación personal y lenguaje propio, si logramos poner atención los acordes dan cierta consistencia y sustento, referencia profunda de la fortaleza de la tierra que sustenta.

Como hemos podido constatar, en la obra *Orígenes* hay distintos procesos que participan en la transmedialización ecrástica, pero hay uno que prevalece más que todos, el proceso de transposición.

#### CONCLUSIONES

Según Eco, citado por Beitia Bastida, la estética contemporánea ha adquirido conciencia de algo que ya era un hecho en la práctica, y es que una obra no puede ser comprendida en la totalidad si es que el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo, dicha idea planteada por Eco nos permite llevar a la poesía a un nivel estético trascendente, con la reinención de sí misma en el ámbito musical (Beitia Bastida, 2019). La poesía, sin duda y como lo ha sido de manera histórica, es una inagotable fuente de inspiración para muchos compositores pues ya diversas posturas de la espontaneidad de la creación musical nos estamos sustentando en la concepción ecrástica, y por ello es muy importante tomar en cuenta el origen, y de ahí el significado de la unión de la poesía y la música de una manera más consciente.

El modelo de la écfrasis musical propuesto por Bruhn nos permite comprender las ideas del compositor plasmadas en la partitura de una forma más profunda y más verdadera que la simple intuición perceptiva. Si bien la relación de entre música y texto, en este caso poesía, es de índole programática



la interpretación varía mucho de acuerdo al periodo del compositor y su entorno, a la experiencia, conocimiento e influencia ideológica de quien analiza.

Es por ello, que, al presentar los textos, se logra una discusión-confrontación e interpelación musical basada además en la experiencia del intérprete y del oyente. Es muy importante, en este sentido, tomar en cuenta los lineamientos del poeta y del compositor. Finalmente, ejecutante y oyente, forman un significado musical (y extramusical) a partir de toda la información con la que logran reunir y relacionar de manera única y personal. La écfrasis musical es un tema que ha sido abordado relativamente de forma reciente y se puede decir que inaugura este siglo, cada vez más interesado en el trabajo interdisciplinario.

En cuanto al trabajo de Sergio Ocampo, si bien en el plano teórico sobre la manera de solucionar cada uno de los aspectos de las categorías y variantes de la écfrasis musical puede abordarse de muchas formas, en este caso el resultado es profundamente satisfactorio, y de ahí el valor de la obra en sí misma, pues es indudable que dependerá de la habilidad de cada compositor para lograr dicho cometido de forma óptima.

Por consiguiente, una misma obra poética puede tener diferentes transmedializaciones musicales con resultados diversos dependientes de la habilidad y comprensión profunda del fenómeno artístico, asimismo, este método permite dar cierta metodicidad y sistematicidad a una estrategia que ya se empleaba comúnmente en la música antigua con el recurso de textos bíblicos a través de su correspondiente transmedialización sonora y que, sin duda ello, nos permite también recoger un compendio histórico de herramientas, tanto técnicas como filosóficas, en la construcción de nuevas alternativas musicales y en lo posible, llevarlas hasta nuevos límites como lo hizo Sergio Ocampo en su obra, situando incluso en condiciones desafiantes al propio instrumento.

#### REFERENCIAS

- Beitia Bastida, M. Á. (2019). *Oír y pensar la música en el siglo xx: Un ensayo de Filosofía de la Música*. Madrid: Vision Libros.
- Block, N. (2004). Qualia. En R. L. Gregory, *Companion to the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Borislova, N. (2007). En Poesía en seis cuerdas. *Música para guitarra de jóvenes compositores mexicanos sobre la poesía contemporánea mexicana*. Puebla: CONACULTA-FONCA / Fomento Editorial BUAP y Suecia (Syukhtun Editions).
- Bruhn, S. (2000). *Musical Ekphrasis: Composers responding to poetry and painting*. Nueva York: Pendragon Press, Hillsdale.
- Bruhn, S. (2001). A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the Twentieth Century. En *Poetics Today*, XXII(3), pp. 551-605.
- Carreres, V. (2013). Música y lenguaje en la estética barroca. En P. Aullón de Haro, *Barroco: Obra completa en dos tomos* (pp. 935-968). Madrid: Editorial Verbum.
- Moscoso, J. (2013). Prácticas científicas en el Barroco histórico: el caso de la historia praeternatural. En P. Aullón de Haro, *Barroco: Obra completa en dos tomos* (pp. 263-278). Madrid: Editorial Verbum.
- Ocampo, S. (2007). *Orígenes*. 24-38. Ciudad de México.
- Spitzer, L. (1955). *The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar*. Princeton: Princeton University Press.
- Taranilla de la Varga, C. J. (2018). *Breve historia del Barroco*. Madrid: Ediciones Nowtilus S.L.