

# Mario Lavista

## Introspección en la ópera mexicana

por Hugo Roca Joglar

### Nacido en la incertidumbre

Nacido en la incertidumbre de un universo de interminables posibilidades de articulación sonora, Mario Lavista (Ciudad de México, 1943) se aventuró, curioso, valiente, enamorado, por muchos mundos musicales.

De haber existido durante los siglos XVII, XVIII o XIX, su corazón hubiese enraizado en la tonalidad y a través de ella desarrollado su arte; sin embargo, para el compositor moderno no hay idioma ideal y sus búsquedas por configurar un lenguaje propio estarán siempre ensombrecidas por los fantasmas de la duda.

Mario Lavista iba de aquí para allá moviéndose muy rápido; adquiriendo técnicas nuevas, experimentando con diferentes ideas, conociendo otros planteamientos. Ya estaba en Alemania (Cursos de verano de Darmstadt, 1969) dislocando todos los parámetros para obtener partituras sin jerarquías; ya estaba en el Japón (Laboratorio NHK de Tokio, 1972) componiendo a partir de procedimientos electrónicos; ya estaba en el escenario del Taller Coreográfico de (UNAM, 1977) improvisando al piano, a partir de los movimientos de la bailarina y coreógrafa Gloria Contreras, una pieza con silencios de hasta 30 segundos, donde la duración era lo único establecido.

Era la intensa presencia de Carlos Chávez, cuando era tan joven y todos los días de él aprendía que el músico debía trabajar, sin horarios ni descanso, trabajar, trabajar y trabajar (Taller renacentista, Distrito Federal,

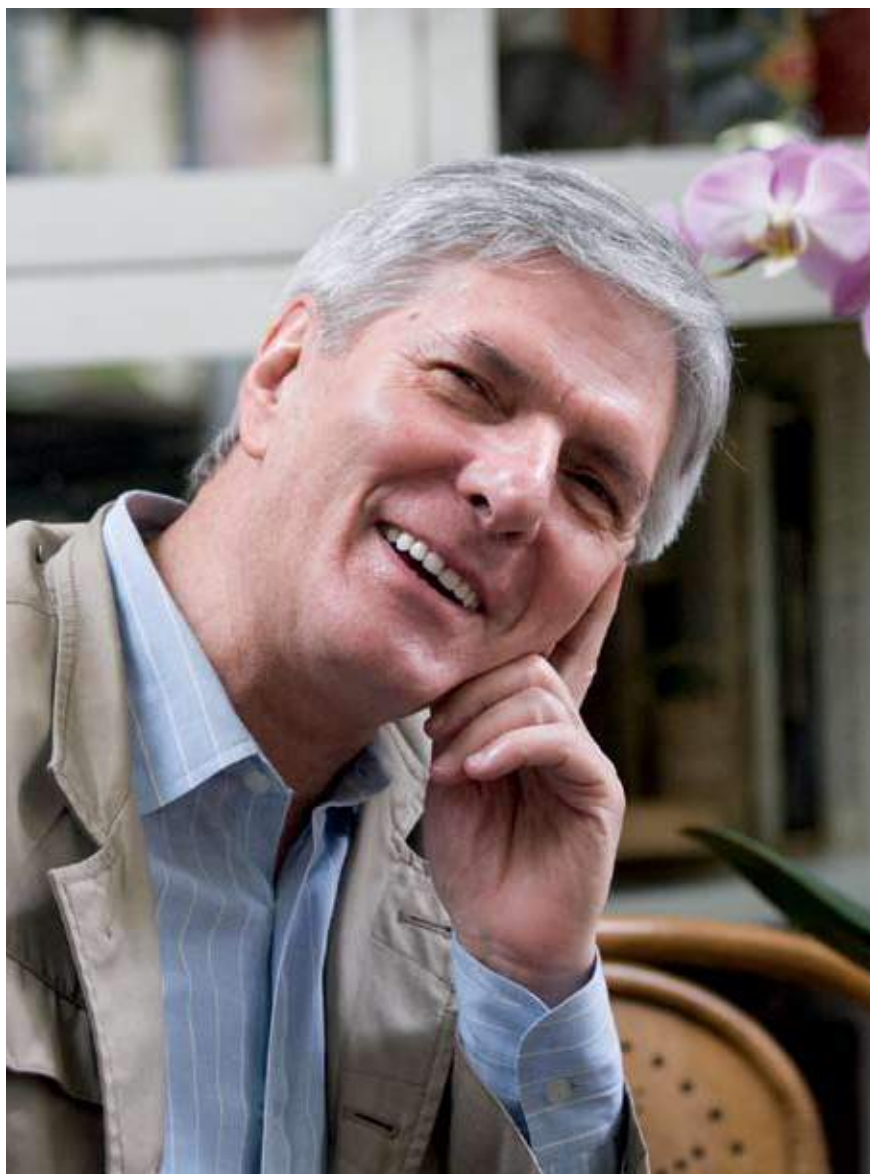


Foto: Ana Lourdes Herrera

1962-1966), lo que había inyectado en su sangre el ardor y frenetismo, ese deseo de no parar y transformarse, la necesidad de nunca ser, del todo, el mismo.

Pero de pronto Mario Lavista se sintió demasiado cansado; el ánimo hosco y sombrío, indispuerto para el viaje, y los pensamientos, exhaustos de cargar sólidas ideas, se le desvanecían despreocupados y etéreos, como si estuvieran llenos de humo. Se cuestionaba: “¿Hacia dónde va mi música, qué busca?”, y al intentar responderse sólo conseguía llenarse la cabeza con preguntas más confusas.

Su repertorio lo exhibía como un compositor que había recorrido las vanguardias con solvencia técnica e ingenio propio; tenía obras propositivas y bien logradas, por ejemplo *Quotations* (1976) para cello y piano, e incluso brillantes, como *Lyhannh* (1976) y *Ficciones* (1980), ambas para gran orquesta.

Pero todo eso era el pasado. Estaba atrás de él, completamente terminado. Al escuchar su música sonreía dulce y altivo, con la distancia de un hombre que contempla fotografías sobre su infancia y recuerda una fantasía hermosa que ha sido superada.

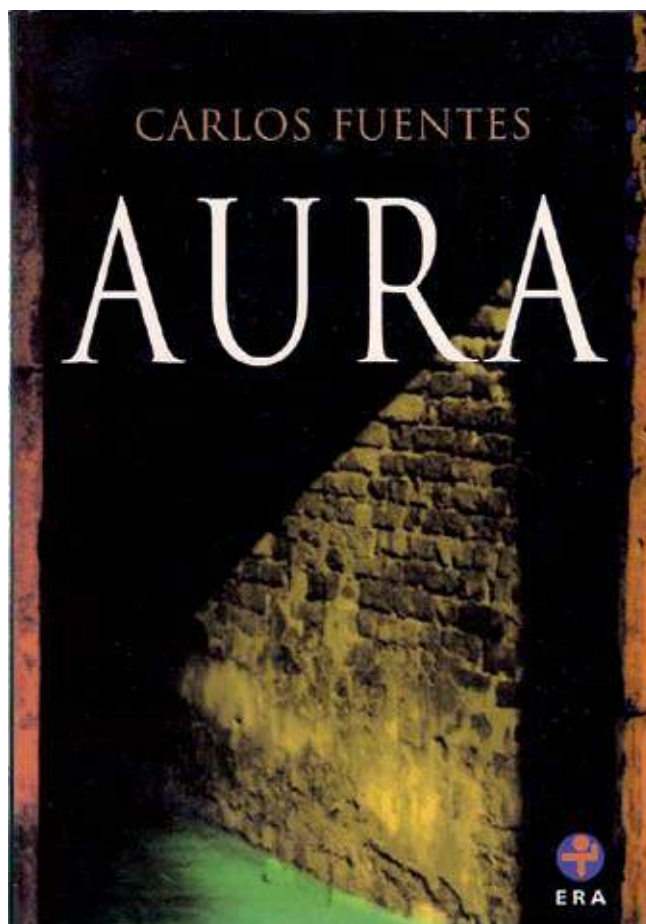
Había sido un explorador de oficio, imaginativo, tenaz, perspicaz e infatigable, pero a los 42 años (1985) necesitaba una historia nueva que validara su presente, una historia nueva de la que no tenía las pistas y se extendía delante de sus ojos, inexistente, como un territorio de silencio, vacilación y oscuridad. La sensación era la de estar perdido, fragmentado, como si su alma musical se hubiese roto en pedazos.

Mario Lavista regresó a su hogar, la Ciudad de México, y no compuso durante algún tiempo. Se ejercitaba por las mañanas, como en su adolescencia, haciendo fugas y sonatas, pero sólo para mantenerse ágil, sin la presión de estar inventando.

Regresaron a él cosas rutinarias que estaban enterradas, como hacer jugos de naranja o sacar la basura de la cocina a la puerta de entrada, y se dedicó con ahínco a la dirección de la revista *Pauta*, que había fundado años antes (1982) con la intención de continuar la tradición editorial de la música mexicana, que había estado tan bien representada por compositores como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Rodolfo Halffter. En el entorno de una vida simple y ocupada, las angustias íntimas se fueron desvaneciendo y su crisis creativa dejó de estar siempre ahí, mortificándolo.

Por esta época, Mario Lavista se convirtió en un asiduo caminante, como lo fue Chaikovsky, como lo fue Mahler. Escogía principalmente las calles del Centro Histórico, desde Bucareli hasta la Merced y desde Garibaldi hasta Chapultepec; cada jornada tejía nuevas rutas, por instinto, improvisando, hasta que los músculos de las piernas se le tensaban... Entonces tomaba un taxi para regresar a su casa.

Caminaba por la zona constante, con fluidez, observándolo todo atentamente. Y una tarde cualquiera encontró lo que estaba buscando. Era domingo y avanzaba por Donceles hacia la puesta del sol cuando se halló ante el número 815 y de pronto recordó la historia eterna entre estremecedores fantasmas que ocurría detrás de esa puerta.



### **Aura**

En su relato *Aura*, Carlos Fuentes cuenta cómo Felipe Montero, un historiador de 20 años (boca larga y gruesa, ojos negros, pelo oscuro y largo, perfil recto y mejillas delgadas) llega a esa dirección interesado en un misterioso trabajo que consiste en ordenar, transcribir y completar las memorias (escritas en francés) del general Llorente, muerto a finales del siglo XIX (la acción se desarrolla en 1958).

Felipe descubre la puerta abierta y camina por un pasillo estrecho y húmedo, repleto de plantas que han crecido indómitamente; belefios, dulcamaras, gordolobos y evónimos conforman una colección salvaje que desprende un hedor denso y agrio, que sólo anuncia la decadencia que rige el ambiente interior.

Felipe es recibido por Consuelo, la viuda del general, una anciana de 109 años y ojos acuosos y amarillentos, envuelta permanentemente en un chal de estambre lleno de migajas y costras de pan que sirven para alimentar a un procaz conejo. Uno de los requisitos indispensables para obtener el empleo es habitar en la casa. El joven fluctúa: ese lugar le infunde un mal presentimiento, pero su indecisión se desvanece cuando conoce a Aura, la sobrina de Consuelo, adolescente, fresca, de cándido aspecto, un poco pálida pero con unos ojos verdes, coquetos y encendidos, de miradas enigmáticas e inaprensibles, que parecen avanzar, transformarse, cambiar siempre de significados, como en un caleidoscopio.

Durante las comidas se disponen cuatro servicios a pesar de

que sólo son tres habitantes, como si se estuviera esperando la asistencia de un espectro; e invariablemente el menú consiste en riñones en salsa de cebolla, tomate y un vino espeso que proviene de etiquetas borrosas a causa del limo. La vida en esa casa es inquietante, y Felipe se concentra en su trabajo: las hojas de las memorias a veces están horadadas por el descuido de una ceniza de tabaco o manchadas a causa de las moscas; con francés regular y prosa difusa y redundante, el general narra su infancia en una hacienda de Oaxaca y sus estudios militares en Francia que lo llevaron a formar parte del círculo íntimo de Napoleón III y posteriormente de regreso a México como parte del Estado Mayor de Maximiliano.

Las cosas se van enrareciendo más y más para Felipe: alucina con ocho gatos negros envueltos en fuego que se pelean a muerte; por las noches, Consuelo reza apasionadamente (*“Por las lágrimas de la Dolorosa, por la ira de Gabriel, las vísceras, los corazones, las almas desperdigadas, las siete plagas”*) y sus murmullos adquieren dimensiones delirantes, parecen provenir de todas las paredes, de miles de voces diferentes, y lejos de evitar a la paz provocan la sensación de una profunda maldad; cuando Felipe, frente al espejo de su cuarto, quiere recordar a Aura, su memoria no logra recrear sus facciones, y una urgencia de mirarla de nuevo lo embarga, pues sólo puede recordar sus ojos verdes, “unos ojos verdes como el mar, fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar o desear”.

La fuerza de esa casa embrujada oprime a Felipe, reduce su voluntad y lo mantiene nervioso permanentemente; sus emociones se suceden raudas y apasionadas; al principio es asombro, luego miedo y después odio, un odio bronco y crudo contra esa vieja caprichosa y desequilibrada que mantiene a Aura inmóvil por el terror para dejarla marchitar inútil, inanimada a su lado, cobrándose con el desperdicio de su belleza todas las amarguras que han ido despedazando su alma hasta matarla.

Liberar a Aura de Consuelo se convierte dentro de Felipe en una causa que lo llena de ilusión y esperanza. Con la fantasía de raptarla y vivir una vida de amor a su lado, Felipe decide abrir sus sentimientos. Una madrugada abandona su habitación, la única que recibe luz, y visita el oscuro cuarto de su amada que tiene un enorme Cristo Negro bajo el cual bailan un vals que ella susurra y él apaga los susurros con frenéticos besos. Aura le pregunta: “¿Me querrás siempre?” y Felipe responde: “Siempre, Aura, te amaré por siempre”. Pero a la mañana siguiente ella ha desaparecido; Felipe quiere abrazarla y sus manos sólo encuentran una almohada vacía y perfecta, sin siquiera la huella de su cabeza o rastros de su cabello.

Al borde de la locura, Felipe roba los últimos tomos de las memorias y descubre una trágica historia de amor: el general y Consuelo eran felices hasta que ella supo que nunca tendría el hijo que siempre había anhelado: “Sé por qué lloras a veces, Consuelo. No te he podido dar hijos; a ti, que irradias vida”; desesperada, Consuelo comienza a leer sobre brujería y herbolaria y cultiva plantas en el pasillo de afuera que mezcla meticulosamente para crear un bebé a través de una pócima. “Consuelo, no tientes a Dios. Debemos conformarnos. ¿No te basta mi amor? Yo sé

que me amas, lo siento. No te pido conformidad, porque ello sería ofenderte. Te pido, tan sólo, que veas en ese gran amor que dices tenerme algo suficiente, que pueda llenarnos a los dos sin necesidad de recurrir a la imaginación enfermiza”.

Abrumado por la tristeza, Felipe cierra el libro, lo regresa a su lugar y espera la hora de cenar. La misma comida, las mismas caras, Consuelo y Aura, Consuelo y Aura, y Felipe repentinamente comprende: nunca, en ninguna circunstancia, Aura habla en la presencia de Consuelo, como si fuera imposible que sus voces pudiesen sonar en el mismo sitio; además, cuando están juntas hacen lo mismo, como si la vieja fuese un espejo en el alma de la joven que, anclado en el pasado, la reflejara diabólicamente; comen, sonrín, miran al mismo tiempo, como si jugaran a imitarse, como si de la voluntad de una dependiese la de la otra. Y de pronto Felipe se encuentra a sí mismo jugando con ellas; se ha rendido: la casa lo ha engullido.

Esa noche Felipe acude a la habitación de Aura y hacen el amor; a la mitad del rito, la mujer cambia de piel: su cuerpo joven y elástico se ha convertido en duro y rugoso en los dedos del amante. Felipe no se sorprende de encontrar a Consuelo arriba de él, fría, pequeña, gimiente, llorosa. No se sorprende porque él tampoco tiene ya energías; ha dejado a su vez de ser él para convertirse, debajo de Aura, en el general Llorente.

### *Mario Lavista establece a través de la voz una declaración de principios operísticos*

### **Una brillante introspección**

Mario Lavista supo que debía hacer con este relato una ópera. Lo entusiasmaba la idea de debutar en el género con una historia que resultaba hondamente vigente en ese Centro Histórico por donde caminaba: viejo, ruidoso

y decrepito, sin jóvenes, plétórico de papelerías, hoteles baratos y cantinas, como un pedazo de pasado conservado desesperadamente, a la fuerza; un pedazo de pasado frío, triste y decadente, pero nunca abandonado: miles de hombres lo frecuentaban diariamente como si los impulsara una irrefrenable necesidad de aferrarse a lo que ya no existe.

*Aura* trasciende, en una forma estremecedora, a las descripciones superficiales sobre la idiosincrasia nacional y logra expresar una verdad inexplicable, abstracta, desconocida y fascinante que late secretamente en el alma mexicana: ese impulso en la sangre por renunciar al presente para purgar en ayer una existencia seca e inmóvil, sin salidas ni esperanza, encerrada en las dolorosas sombras de lo que se ha perdido. Es un cuento eterno y nacional. Mario Lavista sintió en 1985 que Consuelo y el general Llorente podían estar repitiendo su tragedia detrás de cualquier puerta, y supo que antes había sido igual y que sería igual después.

Para realizar el proyecto solicitó ayuda; en 1987 recibió una beca de la Fundación Guggenheim que le permitió dedicarse de tiempo completo durante dos años a la redacción de *Aura*. Trabajó con el libretista Juan Tovar, quien se dio a la tarea de crear diálogos que no se hallan en el texto original, y entre ambos decidieron añadir al general Llorente (que en el libro sólo es una evocación) como un cuarto personaje.

Fiel a su costumbre de escribir para músicos específicos, el



compositor realizó las partes vocales pensando en las voces de la soprano Lourdes Ambriz (Aura), la mezzosoprano Encarnación Vázquez (Consuelo), el tenor Alfredo Portilla (Felipe) y el bajo Fernando López (general Llorente).

Mario Lavista establece a través de la voz una declaración de principios operísticos: la naturaleza del castellano para el canto es introspectiva; no resiste líneas vocales abiertas y lucidoras, sino íntimas y oscuras; así, *Aura* está cantada en secreto, murmurando y recitando.

En la partitura, Aura y Consuelo comparten temas que las proponen como la misma persona desde el principio; su dualidad está expresada mediante sonidos armónicos que, al efectuar una progresión de acordes muy corta, dan la impresión de cerrarse sobre sí mismos. De tal forma, mientras en la obra literaria el misterio es el principal elemento del drama, la música centra sus búsquedas en ampliar sensualmente el significado de la casa, expresada en una orquestación que —aunque dirigida a una agrupación sinfónica— está planteada para varios conjuntos de cámara, a la usanza de Mahler, de tal forma que el sonido da la impresión de contener varios hilos independientes que se van tejiendo en torno a una misma tela de araña que persigue el mismo objetivo: absorber a los personajes.

La trama se desenvuelve en un entorno de pasividad extrema: las 11 escenas del acto único se desarrollan estáticamente, en una misma atmósfera donde los personajes no existen para actuar o expresarse, sino para cumplir con su destino: abandonarse a la esencia de la casa.

En este sentido, sólo hay una ligera confrontación a este absoluto estado meditativo, que podría entenderse como la única inflexión hacia un estado más dinámico: Cuando Felipe recién llega se niega a pertenecer a este universo hermético; está lleno de exterior, carga con sueños de viajes y descubrimientos; empero su rebeldía, expresada por medio de un clarinete que rompe muy sutilmente la homogeneidad sonora, es débil y se va diluyendo en las fanfarrias a cargo de los cornos, advertidas cada vez que lee las memorias

del general, hasta que su personalidad, unida totalmente a la del difunto Llorente, desaparece en la atmósfera general.

Consuelo y el general, a fuerza de reclamarse y poseerse, se liberaron del tiempo, quedando encerrados en un mundo propio, donde están condenados a repetir una y otra vez sus vidas, que invariablemente terminan unidas en una soledad yerta, sin escapatorias. El orden que propone Carlos Fuentes es sólo una posibilidad, pues la música traslada este discurso a nuevos mundos inexplorados; propone ideas y sensaciones propias.

Desde que se suicidaron a finales del siglo XIX (probablemente tomando veneno), estos amantes llevan sufriendo el mismo aterrador ciclo, y tal vez cada vez adquiere formas diferentes; puede ser que a veces Aura sea la que llega a la casa y se encuentra con un anciano de 109 años y su críptico nieto Felipe; o tal vez a veces sea el general el que llega y se encuentra con Aura y Felipe, una pareja recién casada que cuida de la mamá de él, Consuelo, una anciana muy enferma...

*Aura* se estrenó el 13 de abril de 1989 en la sala principal del Palacio de Bellas Artes con los solistas originales, puesta en escena de Ludwik Margules y Enrique Arturo Diemecke al frente de la orquesta del Teatro de Bellas Artes. La ópera no ha tenido otra representación profesional. Recientemente (2010), el sello discográfico *Tempus*, en colaboración con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) remasterizó la grabación que se realizó el día del estreno y la distribuyó en formato de disco compacto.

## Mensajes de esperanza

Más allá de la atención o la indiferencia que haya recibido por parte del público o la crítica, *Aura* le mostró a Mario Lavista la dirección que seguiría su arte; una dirección desconocida e inesperada que lo llevó a la música sacra.

Es un compositor convencido de que la gente se ha alejado de la iglesia por culpa de autoridades eclesiásticas que no han entendido una cosa clarísima: la espiritualidad de los textos religiosos no radica en las palabras sino en la música que los acompaña. Por ejemplo, la crucifixión de Cristo se siente como un acto divino no por la narración de los hechos sino por la partitura que lo enmarca en una atmósfera insondable, piadosa y magnífica.

Si con su ópera logró una brillante introspección de un discurso literario, Mario Lavista decidió expandir el significado de las palabras en un ambiente espiritual y dignificar, así, a la música sacra contemporánea. A esta empresa se ha dedicado durante los últimos 20 años y en ella seguirá, asegura, hasta que se muera.

A los 68 años, Mario Lavista es un compositor sabio, apacible y sin malicia; en sus ojos se puede leer que no quiere confundir a nadie. Inspirado en las misas de Guillaume de Machaut (1300-1377) y Josquin des Prez (1455-1521) sus lenguajes se han vuelto inteligibles. No obstante, lejos de ser un tributo al renacimiento, la música sacra de Mario Lavista se concilia con la tradición antigua para configurar una sólida esperanza que pueda sumergirse profundamente en el alma de un joven del siglo XXI, que produzca la luz adecuada para sanar hoy en día el corazón de una mujer preocupada o los sueños de un hombre confundido. ●