

# Ananay Aguilar S.\*

## LA CIRCULARIDAD EN *AURA*, LA ÓPERA DE MARIO LAVISTA

### Resumen

Trátase a través de este artículo de entender el imaginario asociado a la creación de *Aura*, la primera ópera del compositor mexicano Mario Lavista. Dentro de ese marco, el texto recorre algunos momentos culminantes de la carrera artística del compositor, discute el relato homónimo que da pie al libreto y explica el análisis musical correspondiente. La circularidad, una continua recurrencia en la obra del compositor propicia el planteamiento concluyente.

**Palabras clave:** Circularidad, ópera, Mario Lavista.

### Abstract

This article deals with the imagery associated to the creation of *Aura*, the first opera of the Mexican composer Mario Lavista. In that context, the paper comprises some important moments in the composer's artistic career, a discussion about the plot and the corresponding musical analysis. The circularity, a recurrent trait in the composer's work, encourages the conclusive hypothesis.

**Keywords:** Circularity, Opera, Mario Lavista.

### Introducción

Desde la primera audición, *Aura*, la ópera del compositor Mario Lavista, fascina por la evocación de una atmósfera cerrada y asfixiante, tan tenebrosa como la propia historia narrada.

\* **Ananay Aguilar S.**, En agosto de 2005 terminó su Maestría en Música con énfasis en Fundamentos Teóricos en la Universidad Estatal de Campinas, UNICAMP, orientada por los Prof. Drs. Denise Garcia y Rodolfo Caesar (UFRJ).

**Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén., Bogotá, D.C. (Colombia), 2 (1): 53–71, Octubre 2005–Marzo 2006.**

© 2005 Pontificia Universidad Javeriana.

Al desvendar la estructura formal subyacente y penetrar en los misterios que encierra el relato, la obra abre paso a un mundo conceptual aún más incitante, lleno de alusiones históricas que se funden para originar la contemporaneidad de la propuesta.

Trátase en este texto de exponer ese mundo, de profundizar en el imaginario que propició la creación de *Aura*, una de las obras culminantes de la carrera del compositor. Con esto en mente, el texto relata resumidamente su desarrollo artístico, llevando en consideración el contexto en que fueron creadas algunas de sus obras más representativas. Se expone entonces el contenido del relato homónimo del escritor Carlos Fuentes, así como algunos detalles característicos del ambiente en que se lleva a cabo. A partir de ahí comienza el análisis musical propiamente dicho. A la explicación del lenguaje armónico empleado le sucede la descripción formal e instrumental y una corta discusión sobre la inserción de la línea vocal. Finalmente y como conclusión, se plantea una hipótesis que parte de la concepción circular recurrente en todos los aspectos de la obra, pero que toma consistencia a través del particular sincretismo entre el procedimiento evocador de la concepción temporal azteca y las más variadas expresiones occidentales.

### **Mario Lavista antes de *Aura***

Nacido en 1943 en México, D.F., Mario Lavista tuvo a través de sus familiares un temprano contacto con la música. Sin embargo, fue Adelina Benítez, su maestra de música del colegio, quien primero invirtió en su talento musical, ofreciéndole a partir de los once años clases de piano. Tras cinco años de aprendizaje ella misma lo recomendó al pianista Francisco Gyves, quien falleció poco después. Su formación como músico fue por lo tanto a través del piano y una de sus primeras ilusiones la de ser pianista.

Ese sueño lo obligó a los diecisiete años a tomar la decisión entre continuar una carrera como ingeniero o proseguir sus estudios musicales. Esto no fue fácil, pues a sus padres la idea de tener un músico profesional en casa no les resultaba nada atractiva. Fue así como tomó la determinación de hacerse expulsar de la universidad y de escaparse de su casa. Sin dejar de advertirle

sobre las dificultades de la profesión como músico, su tío Memo, un hermano de su madre, lo acogió, dándole la fuerza para seguir en su empeño.

Tras un intento fallido de entrar al Conservatorio, su amiga Rosa Covarrubias, esposa del pintor Covarrubias, quien por ese entonces tendría alrededor de 70 años, le ofreció presentarle al compositor Carlos Chávez (1899–1978). Consciente de sus lagunas musicales, el joven le contó al gran compositor su historia y éste se ofreció a seguir dándole clases de piano y le pidió a Héctor Quintanar, por entonces su alumno, a instruirlo en armonía, análisis y contrapunto. Cuando terminó a los veinte años sus estudios de armonía, Chávez lo recibió en su taller de composición, disciplina hacia la cual se fue orientando en detrimento del piano. Por cuatro años, y gracias a la beca de la que disfrutaba, trabajó fuertemente en el taller bajo un enfoque histórico que iba desde Bach a Debussy: se escuchaba música y se analizaba, y paralelamente se hacían composiciones en el estilo que se estaba estudiando. Durante esta época asistió también al curso de análisis que ofrecía el compositor español Rodolfo Halffter (1900–1987), radicado en México desde 1939, con quien conoció la teoría dodecafónica a través de las obras de Schönberg, Berg y Webern.

Como parte de su formación, cabe mencionar a dos compositores que, sin ser en un sentido estricto sus profesores, influyeron de manera certera en su vida y en su obra: su tío Raúl Lavista, quien compartió con Mario largas tardes de audiciones musicales comentadas, y el compositor alemán radicado en México Gerhart Muench, con quien mantuvo una estrecha amistad que perduró por correspondencia hasta el día de su muerte, en 1988. Entretanto, sus actividades como pianista no se vieron del todo afectadas. En el curso de su carrera como compositor, ha marcado una importante presencia en la difusión de obras del siglo veinte, participando en distintos foros, recitales y festivales de música contemporánea, además de grabar el disco *Compositores intérpretes* y formar dúos al piano con intérpretes como Jorge Velasco, Federico Ibarra y Marielena Arizpe. Sin embargo, su consolidación en el medio musical ocurrió a través de la composición.

En 1967, después de terminar sus cursos, obtuvo una beca del gobierno francés para estudiar en París. Antes de ir, participó en dos festivales con su obra *Monólogo* basada en un fragmento del

*Diario de un loco* de Gogol y *Dos canciones* con poemas de Octavio Paz, por encargo del escritor y entonces director de La Casa del Lago Juan Vicente Melo, quien además publicó después del estreno un artículo sobre su música, elogiando la pequeña producción del joven compositor. En París tomó los cursos de Jean Etienne-Marie en la Schola Cantorum, dedicados esencialmente a la relación entre la música y las matemáticas, lo que le permitió tener nuevos y diferentes acercamientos a la música y conocer de cerca la obra de Iannis Xenakis, entre otros. En París participó también en dos seminarios con Henri Pousseur, quien le dio a conocer mejor a Webern y a John Cage, en un curso de percusiones para compositores con Christopher Caskel y en las clases de análisis sobre Schubert con Nadia Boulanger. En 1968 cursó junto con el compositor mexicano Julio Estrada (1943-) un taller que Karlheinz Stockhausen impartía anualmente en la Rheinische Musikschule de Colonia y asistió a los Cursos Internacionales de Música Nueva de Darmstadt con György Ligeti. La rica vida cultural europea le ofreció también la oportunidad de asistir a los estrenos de obras de compositores como Boulez, Berio y Messiaen. Este viaje marcaría su vida al centrar su interés como estudiante en la música del siglo veinte.

Cuando en 1970 regresó a México tenía cierta experiencia en la improvisación, ya que junto con Julio Estrada y otros dos músicos había conformado un grupo en París. Esto condujo a que a su llegada formara con Nicolás Echevarría, ahora un reconocido cineasta, Fernando Baena, creador en el ámbito de la música popular, y el percusionista Antero Chávez, un grupo llamado Quanta. Para entonces ya había escrito sus obras *Divertimento*, *Homenaje a Beckett*, *Kronos* para relojes despertadores y *Diacronía*. Con el intento de dominar una práctica musical diferente al proceso de composición sobre papel, el grupo se interesó en la creación-interpretación simultánea y en las relaciones entre la música en vivo y la electroacústica. Aunque esta experiencia fue muy importante, Lavista decidió muy pronto abandonar la improvisación: "Poco a poco la improvisación deviene un acto de memoria. [...] Nunca tiene la variedad y sutileza formal que puedes obtener al reflexionar y al componer en una hoja de papel pautado."<sup>1</sup>

Por esta misma época, comenzó a trabajar en el recién creado Laboratorio de Música Electrónica del Colegio Nacional de México

y participó, junto con los compositores Manuel de Elías (1939-) y Héctor Quintanar (1936-) en el primer concierto de música electrónica en vivo que se llevó a cabo en México. Quizá más por una curiosidad intelectual, que por sus necesidades expresivas, por espacio de tres años, continuó experimentando en este campo incluyendo una estancia en el Estudio de Música Electrónica de la Radio y Televisión Japonesa en Tokyo durante los meses de cambio del año 1971 a 1972. De estos años son *Pieza para un(a) pianista y un piano*, *Game* para varias flautas y *Cluster* para piano.

Después de un tiempo de trabajar con la música electrónica y la improvisación, entró en crisis. Sentía que la intelectualidad del vanguardismo no reflejaba su voz interna, que la exigencia de ser novedoso de obra a obra no lo estaba llevando a ninguna parte y que esa música resultaba más interesante como concepto que como realización. Lavista recuerda:

Mi error consistía en someter la conciencia a un principio de indeterminación del acto de componer, y en creer que lo importante era el imperativo de inventar el descubrimiento en lugar de redescubrir la invención. [...] Aprendí entonces a mirar dentro de mí mismo, sabiéndome deudor de los músicos del pasado y parte viva de ese flujo inagotable que es la historia de la música.<sup>2</sup>

A partir del uso de citas y de la reinterpretación de técnicas musicales pasadas, compone entonces *Antifonía*, *Pieza para dos pianistas y un piano*, *Quotations*, *Trío* y *Lyhannh*, todas obras para instrumentos tradicionales usando intervalos que en su época de vanguardia le eran "prohibidos," como las quintas y las terceras. Muy probablemente influenciado por Bartók, es en este período de transición cuando comienza a desarrollar su sistema de quintas y tritonos que marcaría su obra posterior.

En 1979 comienza a trabajar en estrecha colaboración con varios instrumentistas interesados en la exploración e investigación de las nuevas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecen los instrumentos tradicionales. *Canto del alba*, como parte de un *Tríptico* para distintas flautas, marca la transición a ese mundo inexplorado de los instrumentos tradicionales, que aborda con el redescubrimiento de la flauta gracias a la colaboración de la flautista

Marielena Arizpe. De ese período que se extiende hasta alrededor de 1990, resultaron varias obras para instrumentos solos y grupos instrumentales pequeños, como *Dusk*, *Cante*, *Lamento a la muerte de Raúl Lavista*, *Marsias*, *Reflejos de la noche*, *Madrigal*, *Tres nocturnos*, *Ofrenda* y *Cuadernos de viaje*. Esta época tan fecunda, de obras muy personales, significó la consolidación del compositor, pues su prestigio también como maestro en diversas instituciones y como conferencista, tuvo cada vez una mayor resonancia tanto en México como fuera del país.

A principios de esa etapa escribe *Historia como cuerpos* (1980), paradójicamente la única obra escrita para danza, pues ya desde su participación en *Quanta*, junto con el Taller Coreográfico de la UNAM efectuó algunas improvisaciones públicas, que marcarían el principio de una serie de trabajos con coreógrafos, entre ellos Gloria Contreras, Michel Descombey, Graciela Henríquez, Jaime Blanc, Pilar Urreta, Josefina Lavalle, la argentina Diana Teocharidis y su hija Claudia Lavista. Las obras utilizadas han sido *Pieza para un(a) pianista y un piano*, *Antífona*, *Marsias*, *Diálogos*, *Game*, *Canto del alba*, *Pieza para dos pianistas y un piano*, *Reflejos de la noche*, *Lamento a la muerte de Raúl Lavista* y *Ficciones*, varias de ellas repetitivamente.

En relación con el cine, fue en 1973 cuando comenzó a trabajar con Nicolás Echevarría para la producción de *Judea*, *Semana Santa entre los coras*, música que compuso en el Laboratorio del CNM. Más adelante, compuso la música para la película *Flores de papel* de Gabriel Retes y luego para Echevarría *María Sabina*, *Mujer espíritu*, *Niño Fidencio*, *Cabeza de Vaca*, *Eclipse* y *Vivir mata*. También ha compuesto numerosas obras para teatro, televisión y para el videodisco láser *Las puertas del tiempo*.

Cuenta el compositor en relación con la fundación de su revista *Pauta* en 1982, que en sus años de estudio con Chávez, un día lamentó frente a él la inexistencia de una buena revista musical como lo fue *Nuestra Música*. Chávez, como gran emprendedor que fue, le aconsejó que la fundara. En 1975 hizo un primer intento con la revista *Talea*, que sólo sobrevivió a dos entregas, pero cuando años después, ya vinculado al consejo editorial de Ediciones Mexicanas de Música, fundó *Pauta*, cumplió con su tarea y hoy en día es una revista sólida que publica textos sobre y alrededor de la música.

En ella pueden encontrarse análisis de obras, artículos sobre técnicas instrumentales, reseñas de discos y libros, apartes biográficos de compositores de cualquier época, anécdotas y cartas, todo con una marcada tendencia hacia la literatura y la poesía y con la intención de abrir un campo para que los músicos y otros lectores puedan conocer lo que los escritores y poetas tienen que decir respecto a la música. Se trata entonces de una "revista reflexiva e informativa, pero en un horizonte de humor y de gracia, de levedad inteligente," como dijo Alejandro Rossi en 1999 en ocasión del ingreso de Lavista al Colegio Nacional. Su dirección refleja la pasión del compositor por estos dos géneros, que ha influido no sólo su forma de ser y de pensar, sino también la manera de acercarse a su expresión artística. Además de la utilización directa de textos literarios o poéticos, como en sus obras vocales, en las cuales aparecen obras de Gogol, Octavio Paz, Samuel Beckett, Rubén Bonifaz Nuño y Alvaro Mutis, a manera de sugerencia extramusical como epígrafes y títulos, aparecen referencias hechas a poetas y escritores como Poe, Carroll, Wang Wei, Ezra Pound, Li Po, Luis Cernuda, Borges y Sor Juana Inés de la Cruz.

En 1986 Mario Lavista comienza la ópera *Aura*, obra realizada con el apoyo de la Fundación Guggenheim. La ópera basada en el relato homónimo de Carlos Fuentes, se estrenó en 1988 en el Teatro del Palacio de Bellas Artes y se grabó en un disco compacto con el mismo elenco del estreno bajo el sello del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Como se verá a continuación, Lavista pone en esta ópera todos sus hallazgos de la música de cámara a disposición de la orquesta y el equilibrio que logra es mucho más maduro y logrado que en las canciones. *Aura*, la obra más larga del compositor, no sólo interesa por los logros en la instrumentación, sino porque en ella conjuga todas las características que han hecho parte de su desarrollo: su relación con las formas circulares evidenciada en obras como *Diacronía*, *Marsias*, *Ficciones*, *Simurg* y *Reflejos de la noche*; la ampliación de su sistema armónico basado en el enlace de intervalos, que desarrolla a partir de *Quotations*; el mundo conceptual debussyano presente en su relación con la simbología sobre las recurrencias naturales y culturales, expresada a través de la exploración formal y de color armónico e instrumental; y finalmente, su vínculo permanente con la literatura simbólica y mitológica con la cual nutre la magia y poder de sugestión que caracterizan su obra.

### ***Aura* y sus fuentes**

Aunque no nació en México, Carlos Fuentes (1928–) es sin duda uno de los máximos representantes de la literatura mexicana. Su obra, al igual que la de muchos artistas mexicanos, refleja a través del uso de mitos, leyendas y hechos históricos una marcada conciencia histórica y cultural. En *Aura*, en particular, Fuentes toca un tema que a través de las más diversas expresiones artísticas es quizás el más mexicano de todos: se trata de la finísima línea entre la vida y la muerte. La muerte, un motivo que por lo general despierta en Occidente el temor hacia lo desconocido, la tristeza por la pérdida y el culto por lo oculto y tenebroso es en este país motivo de celebración, como sucede el Día de los difuntos. Esta celebración se remonta a costumbres indígenas que al no poder ser abolidas por los misioneros, fueron aplazadas para los primeros días de noviembre con el fin de que concordaran con la festividad cristiana. Los ritos de esas fiestas denotan en muchos casos un significado sólo explicable por medio de la magia, ésta entendida como la suma de todo lo que nos resulta incomprendible a través de los sistemas de representación occidentales. *Aura*, el relato de Fuentes es precisamente una conciliación de todo esto: a través del tema universal de la inmortalidad del amor, construye un ambiente en el que se unen la extemporalidad y la inevitabilidad del destino mediante la reencarnación, el llamado mágico de la juventud pasada y la prolongación artificial de la vida. Como si fuera poco, esta superposición de pasado y presente se lleva a cabo en una casa antigua del centro histórico de la Ciudad de México actual con la presencia de un personaje histórico, el General Felipe Llorente. Se trata en suma, de una historia de recurrencias y superposiciones temporales, en la cual el hilo conductor es la perpetuación del amor.

La historia, que acontece alrededor de 1951, es muy sencilla. Felipe Montero, un joven historiador, encuentra un aviso en el periódico en el cual se solicita una persona con su perfil exacto. La dirección indicada es la de una casa antigua en el centro de la ciudad, que por no ceder sus terrenos al desarrollo, ha sido amurallada por enormes edificios. Encuentra la puerta semiabierta y al empujarla, una voz le da las indicaciones para seguir en medio de la oscuridad. La voz de una mujer de avanzada edad, proviene de un cuarto en

el segundo piso, en donde encuentra al fin una escasa iluminación de velas. La señora, de nombre Consuelo, acostada en la cama, comienza a darle instrucciones tan pronto lo ve. Su trabajo consiste en completar y ordenar unas memorias que su difunto esposo, el General Llorente, había comenzado poco antes de su muerte. Sin embargo, exige una condición: Felipe debe permanecer en su casa mientras complete el trabajo. En un comienzo, Felipe duda, pero tan pronto la señora Llorente le presenta a su sobrina Aura, una hermosa joven de ojos verdes, cambia de parecer y decide quedarse.

El cuarto de Felipe contrasta con el resto de la casa, pues su techo es una claraboya inmensa que permite la entrada de luz durante todo el día. Antes de instalarse del todo, Felipe pide salir para buscar y traer sus cosas, pero Aura no se lo permite, por el contrario, le pide que no se preocupe, que ya todo se solucionará. Efectivamente, antes de llegar la noche, ya sus pertenencias están en la misteriosa casa sin que hubiera dado indicaciones acerca de su vivienda ni mucho menos las llaves. Extrañado, Felipe se organiza y pasa luego a comer junto con las dos damas, quienes para la ocasión se visten muy elegantemente en el estilo de finales del siglo diecinueve. Durante la cena, a la cual ha sido llamado con una ruidosa campana, nota que Aura responde mecánicamente a los movimientos de su tía e imagina que está completamente sujeta a su tiranía, de la cual él debe salvarla. Después de acostar a Consuelo, Aura vuelve a la mesa y comienza una relación muy estrecha entre los dos en la cual se juran amor eterno.

Pasados tres días, Felipe y Aura son uno y tras el detenido trabajo en las memorias, Felipe ha descubierto la verdad de la familia y revelado los misterios de la casa. En las memorias Felipe encuentra la historia de amor entre Consuelo y el General Llorente. Se conocieron cuando él ya pasaba los cuarenta y ella apenas cumplía los quince. Después de casados, la eternidad de su amor comenzó a representar una obsesión para Consuelo, y ante la imposibilidad de tener hijos, empeñó toda su energía en invocar una fuerza que pudiera perpetuarlo. Aura, que según el Diccionario de la Real Academia Española significa "irradiación luminosa de carácter paranormal que algunos individuos dicen percibir alrededor de los cuerpos humanos, animales o vegetales" o más poéticamente "viento suave y apacible," o "hálito, aliento, sopro," es el resultado

de las experimentaciones mágicas de Consuelo, es la invocación de su juventud. Cuando Felipe comprende, el aviso del periódico deja de confundirlo, así como la traída de sus pertenencias sin ninguna explicación: Felipe es la reencarnación del General Llorente y el amor desenfrenado y atropellado que siente por Aura, la perpetuación de su amor por Consuelo. Tener a Consuelo entre sus brazos, vieja y arrugada, ya no le causa impresión, es sólo una cuestión de tiempos. Felipe y Consuelo permanecen unidos y Consuelo le promete volver a invocar a Aura cuando vuelva a recuperarse del cansancio que le produce el ritual mágico.

Al comprender su situación, también se le revelan los enigmas que encierra la casa. Cuando Felipe llega a ella, la vieja está acariciando un conejo blanco que desaparece en el momento en que llega Aura, quien de repente está ahí, casi tocando la cara de Felipe. Más adelante, Felipe escucha unos gatos en el tejado. Se sube a su cama para tratar de asomarse por la claraboya y lo que ve es espantoso, aunque no puede estar seguro: varios gatos están consumiéndose en fuego entre angustiados chillidos. También Aura habla de unos gatos, pero cuando Felipe, al recoger los manuscritos, encuentra con horror un nido de ratas y se lo menciona a la señora, ella hace caso omiso sin mencionar la existencia de gatos. En cuanto a la comida, siempre es la misma: riñones, una antigua receta de la casa, como le explican, tomates y vino. Y el patio tampoco deja de ser sospechoso, pues las matas que en él se encuentran no son matas comunes de sombra, son plantas medicinales, en principio venenosas: beleño, dulcamara, verbasco, bonetero, belladona.

Hay en la historia un aire de antigüedad, que se manifiesta no sólo en la fusión de distintas épocas, en la antigüedad de la casa, su decoración y la vestimenta de las dos mujeres, sino también en la magia, en la religiosidad imperante por medio de íconos, crucifijos y veladoras y la atmósfera de claroscuro que invade la casa, como si se tratara de un cuadro tenebrista de Caravaggio (1571–1610). Al hablar del tema de su ópera, Lavista menciona algunos textos orientales, que pueden complementarse con otras expresiones artísticas de otras culturas, pero insiste en el afamado poema de Don Francisco de Quevedo (1580–1645), *Amor constante más allá de la muerte* (1959). La mención de este texto no ocurre en vano.

Como representante de dos tendencias barrocas, el culteranismo y el conceptismo, Quevedo es un precursor de la relación de Lavista con el pasado y sus preferencias por lo simbólico. Este poema en específico, con su lenguaje refinado, refiere el mito del río del olvido, toca el tema de la separación del cuerpo y el alma y, sobre todo, expresa la inmortalidad del amor.

### Concepción armónica, formal e instrumental

Como explica Eugenio Delgado,<sup>3</sup> el lenguaje armónico que Mario Lavista utiliza para la realización de su obra es un juego de simetrías y asimetrías entre la quinta perfecta, el tritono y las terceras mayores y menores que implica todo el conjunto de sonidos de la escala cromática. El sistema tiene además la característica de partir de lo más simple –la quinta– hacia una complejidad en aumento según los niveles de organización, los cuales siempre se cierran sobre sí mismos.

La quinta *Do–Sol* es el eje fundamental, del que parte y al que vuelve el sistema. El primer nivel organizacional está formado por una dupla de intervalos: *Do–Sol* y *Reb–Solb*. Nótese que estos intervalos de quinta están en relación de tritono, lo que implica que, de seguirse la serie, se llegaría inmediatamente al mismo lugar de partida: *Do–Sol*. El segundo nivel incluye la tercera menor, exactamente la mitad del tritono. Lo que acontece es similar a lo ocurrido en el nivel anterior: se forma una serie de cuatro quintas que desembocan nuevamente en el intervalo fundamental (Ejemplo 1).



Ejemplo 1: Segundo nivel de organización.

Hasta ahora en la creación de los niveles organizacionales han intervenido las terceras menores como partición del tritono, y este como mitad de la octava para la organización de una serie de quintas. Sin embargo, los intervalos no han intervenido entre ellos directamente como sucederá en los siguientes niveles.

En el tercer nivel entra a hacer parte la cualidad asimétrica de la quinta, permitiendo una interesante posibilidad de enlace. Al tomar *Mi* y *Mib* como notas centrales del intervalo y unirlo con las notas de los extremos, se forman dos terceras mayores que se insertan dentro del primer nivel con la siguiente serie: *Do-Mi*, *Mib-Sol*, *Solb-Sib*, *La-Do# (Reb)*, *Do-Mi*. Nuevamente la serie se cierra sobre sí misma (Ejemplo 2).



Ejemplo 2: Tercer nivel de organización.

El cuarto y último nivel involucra esta vez la asimetría dentro del tritono, formando terceras mayores y menores en su interior. Es decir que para el tritono *Do-Fa# (Solb)* cabría la posibilidad de insertar en él las terceras *Do-Mib* y *Re-Fa#* ó *Do-Mi* y *Mib-Solb*. Si una de estas combinaciones se extiende en una serie sucesiva alternando terceras mayores y menores, puede obtenerse una sucesión de cuatro octavas sin que ninguna se repita hasta cerrarse nuevamente en la tercera inicial (Ejemplo 3).



sugieren algunas abstracciones como el amor, los recuerdos y la transformación, las invocaciones y algunos momentos rutinarios, que van entrelazándose unos a otros hasta el final. El uso del lenguaje armónico se corresponde con los elementos involucrados en la historia de una manera bastante representativa. Así, por ejemplo, la frase inicial, que da paso al primer tema, el de la casa, ilustra la posibilidad tímbrica de la orquesta de crear música a partir de los dos sonidos fundamentales *Do* y *Sol*.

El tema de la casa está basado en el segundo nivel y a medida que van entrando cada vez más elementos a la obra (o a la casa de la cual no hay salida) las relaciones armónicas se hacen cada vez más complejas. Nótese que, dado que los elementos de los niveles están contenidos uno dentro del otro, el sistema permite sobreponer unos sobre otros con múltiples posibilidades de entramados armónicos. Es a partir de esa superposición de niveles que resulta cada tema o leitmotiv. De la misma manera, es a partir del diálogo y las diferentes superposiciones entre los temas y por lo tanto, a partir del desarrollo armónico, que se despliega la historia. De hecho, los temas en sí no sufren desarrollos en el sentido clásico de la palabra, pero sí transformaciones en su mayoría tímbricas. Así, al transformarse sólo lentamente transmiten una recurrencia del tiempo, una serie de sucesos repetitivos, que conforman una historia cerrada en sí misma. También la forma de la obra como un todo refleja esa recurrencia temporal. La obra termina como inició, es la repetición invertida de los primeros veintidós compases: el "tema de la casa," las quintas pertenecientes al primer nivel y, finalmente, el núcleo germinal *Do-Sol*, al que todo vuelve.

Recordemos la experiencia de Lavista en el campo de las nuevas técnicas instrumentales, que lo lleva a escribir esta obra orquestal sinfónica<sup>4</sup> con la riqueza tímbrica fruto de un proceso de lenta maduración. Esta cualidad le permite al compositor darse el lujo de utilizar los temas armónica y formalmente casi de manera estática variados sólo en su plasmación tímbrica, aunque siempre respetando la concepción inicial, es decir, el significado sonoro que le imprime a cada uno de los elementos presentes en la historia. La "melodía de la magia," por ejemplo, es tocada en las primeras escenas por los dos tipos de clarinetes y los cornos de manera alterna; la "melodía de Aura" se escucha siempre por armónicos en las cuerdas, aunque

puede estar doblada por otros instrumentos; el fa repetitivo del "tema de la evocación" siempre lo tocan los cuernos, y así sucesivamente. Por otro lado, los planos más amplios y los acompañamientos van variando de una aparición a otra, aunque a veces se casan con un grupo instrumental, como el "acompañamiento de Aura" y de "la luz," que lo tocan los vientos. El arpa, y la celesta en menor medida, son instrumentos que conjugan las ideas de los demás, tocando alternativamente unas voces y otras, confiriéndole color al conjunto.

Brennan en el cuadernillo que acompaña el disco compacto comenta al respecto:

Originalmente, Mario Lavista había pensado en orquestrar la partitura de *Aura* para un grupo de cámara, pero a medida que avanzaba el trabajo, las necesidades dinámicas y tímbricas de su música hicieron crecer la orquesta. Sin embargo, el compositor utiliza esta orquesta (quizá un poco al estilo de Mahler) como un gran conjunto de cámara, con sutiles pinceladas sonoras cuyo fin principal es el de crear una atmósfera sonora, una especie de bóveda musical cerrada, dentro de la cual han de moverse los personajes.<sup>5</sup>

Los personajes aparecen dentro de esta trama orquestal colorida de una manera conservadora, en un estilo recitativo completamente carente de virtuosismos. Las líneas melódicas de las voces se ajustan en gran parte a las inflexiones del habla y a las necesidades dramáticas, pero siempre respetando las alturas que le exige el acompañamiento armónico-temático, es decir, que no conforman planos independientes ni aportan nada nuevo a la música orquestal. En ese sentido, al igual que en la concepción formal, libre de las divisiones impuestas por las formas de la ópera italiana, la obra recuerda a *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

Esto no corresponde del todo a la experiencia del compositor con las nuevas técnicas instrumentales. De hecho, Lavista jamás se planteó otra cosa que no fuera el canto de una manera tradicional. Puede culparse la carencia en México de cantantes especializados en la nueva vocalidad, que le ha impedido trabajar con esa forma de expresión, lo que "sigue siendo un, llamémosle así, problema serio para mí."<sup>6</sup> Así las cosas, la mayor dificultad con que se encontró

el compositor al escribir la voz, fue el idioma, pues “no hay una rica tradición de ópera en español. Decir, por ejemplo, *buona sera* cantando, es algo, diría yo, natural, con un idioma que lleva cuatro siglos al servicio de la ópera. En cambio *buenas tardes* puede sonar bastante ridículo.”<sup>7</sup>

Estas dificultades se plasman a mi manera de ver en la inserción algo forzada de la voz en el equilibrio tan bien cuidado de la trama instrumental, inserción que considero innecesaria tratándose de una música que, en vez de realzar una acción dramática, recrea un ambiente. Describir la música como lo hace Brennan (1990), como una burbuja en cuyo interior se mueven los personajes, subraya esa paradoja: aunque las voces están melódica y armónicamente ligadas al tejido orquestal, el resultado tímbrico es casi contrastante. Quizás Moreno exprese mi inconformidad de una manera más sutil:

Dentro de las premisas de una trama en que los personajes no tienen un desarrollo dramático, Lavista crea un mundo sonoro, una atmósfera cerrada donde los actores se deslizan como en un sueño. Un hermoso pero asfixiante tejido orquestal, con colores tonales que se suceden en un corto período temporal y lleno de vibraciones internas de color, apoya la declamación lírica de *Aura* y sus fantasmales personajes. Como espléndida partitura orquestal, encierra en sí misma sus propias contradicciones: un desarrollo temporal anulado en el sentido operístico y un tratamiento vocal poco acorde con la rica textura orquestal.<sup>8</sup>

El término de *asfixiante* le cae muy bien al tejido orquestal, si se quiere hacer una representación directa de la casa. Es dicente también el hecho de que mencione una anulación del desarrollo temporal, pues me parece que fue justamente la intención del compositor suspender el tiempo en esta historia de amor eterno. En general, la historia en sí no es muy afín a las creaciones operísticas tradicionales. No cuenta con personajes fuertes, de personalidades especialmente simpáticas o antipáticas que se desarrollen psicológicamente durante la trama; su línea temporal es borrosa, no distingue entre noche y día, ni nos lleva hacia un final sorpresivo; tampoco hay infidelidades, ni traiciones, ni intrigas de ningún tipo que demoren el inevitable final. Pero es evidente que desde el

comienzo Mario Lavista se sintió fascinado por la historia y todas sus implicaciones y contó con la suerte de encontrar en Juan Tovar a un libretista capaz de convertir este texto libre de diálogos en una historia lineal, que en un sentido tradicional, permitiera narrarla por medio del diálogo de sus personajes. De hecho, la elección misma del relato, obra de evocación y sugerencias de una atmósfera específica más que de acción y dramatismo, es la que determina la originalidad de la propuesta, que se corresponde muy bien con "la expresión de lo absoluto, la disolución temporal o la experiencia expandida de la música lavistiana, contraria a las emociones, el melodrama o los movimientos anímicos –tal como se proyectan en las óperas del siglo XIX–."<sup>9</sup> Trátase también aquí de un superposición de tiempos: la reinención contemporánea de un género que vivió su auge hace ya más de un siglo.

### **La circularidad, o lo mexicano en *Aura***

Nótese que tanto el libreto, que cuenta una historia sobre la recurrencia del tiempo, el lenguaje armónico, con una concepción en que cada serie vuelve sobre sí misma y la forma, de momentos recurrentes que llevan de nuevo al comienzo, como una serpiente mordiéndose la cola, contienen cada uno por sí mismo y en conjunto la misma idea intrínseca de circularidad. Aunque podría plantearse que esa estructura es consecuente con la historia escogida, no es la primera vez que Lavista utiliza tal concepción en la creación de un lenguaje, ni en su estructuración, lo que hace sospechar que la preferencia por la obra de Fuentes no es ni mucho menos casual.

Una posible explicación para la insistencia del compositor en el uso de formas circulares y de temáticas con un fuerte contenido histórico, puede encontrarse en un rasgo particular de las culturas indígenas que dominaron el antiguo México y que hoy en día son componente esencial de la identidad mexicana. Se trata del calendario azteca, que refleja un mundo vuelto hacia el pasado, dominado por la tradición. Según Todorov (1989), en Occidente la cronología tiene dos dimensiones: una cíclica, que serían los días y los meses, cuya numeración se repite cada tanto, y una lineal, representada por la adición del año, puesto que este sigue una sucesión sin repetición que viene desde y va hacia el infinito. Por el contrario, entre los

mayas y los aztecas, es el ciclo el que domina, pues aunque también existe una sucesión de días, meses y años, la cuenta de los años se reanuda también cada cierto número de estos, es decir que no están situados en un tiempo absoluto. Su historia es entonces, una que se repite continuamente, y su acepción de los acontecimientos es sólo viable en la medida en que vuelven unos sobre otros. Así, por ejemplo, se conoce el día de una invasión, pero no se sabe si ocurrió hace veinte o hace quinientos años. Se trata, entonces, de un calendario que descansa en la certeza de que el tiempo se repite, lo que significa que el conocimiento del pasado lleva al del porvenir; de ahí la importancia que para ellos tiene la profecía, y en relación con eso, la tradición. No es casual el que la imagen del calendario, tanto gráfica como mental, esté dada por la rueda.

Aceptar esta remisión como la razón de ser del imaginario lavistiano, implica entrar en un mundo que no era explícito a través del uso de corrientes tan diversas como el mundo conceptual debussyano, la reinterpretación del leitmotiv wagneriano, un lenguaje armónico de simetrías y asimetrías que remite a Bartók y que es plasmado mediante el uso de técnicas del renacimiento instrumental italiano. Sin embargo, unida a esa combinación tan bien lograda de corrientes estéticas diferentes, esa referencia a la cultura azteca refuerza la existencia de un sincretismo que es típico de las culturas latinoamericanas y por lo tanto también de la mexicana. Esta no se expresa ya como se hacía durante el ostentoso nacionalismo de comienzos de siglo veinte; no se trata aquí del uso de melodías, ritmos o instrumentos autóctonos. Lo mexicano en *Aura* se expresa de una manera conceptual, por medio de alusiones históricas, de un trato especial de la muerte, de la presencia implícita de circularidad en todos los elementos que conforman la obra y sobre todo, a través de la variedad de sus fuentes y de su bien lograda síntesis. La fusión de culturas típica de Latinoamérica, representada en tantos casos con múltiples problemas y limitaciones, encuentra en *Aura* una bella expresión, una propuesta original en la que ninguno de los elementos choca, ni nada parece prestado. Es así como a través de su ópera Lavista afirma su nacionalidad, a la vez que se sobrepone a la dicotomía que representa el ser latinoamericano.

**NOTAS**

<sup>1</sup> Ana Lara, "Entrevista a Mario Lavista (realizada en diciembre 1992)." *Revista Heterofonía* 26, no 108 (enero-junio de 1993) 56.

<sup>2</sup> Luis Jaime Cortez, ed., *Mario Lavista, textos en torno a la música*. (México, D.F.: CENIDIM, 1988) 12..

<sup>3</sup> Eugenio Delgado, "El lenguaje musical de *Aura*." *Revista Heterofonía* 26, no 108 (enero-junio de 1993).

<sup>4</sup> La partitura orquestal incluye una flauta piccolo y dos flautas, dos clarinetes en *Sib* y un clarinete bajo en *Sib*, dos oboes y un corno inglés, dos fagotes y un contrafagot, cuatro cornos en *Fa*, dos trompetas en *Do*, dos trombones y un trombón bajo, una tuba, una celesta y un arpa, un grupo de percusión compuesto de tres timbales, bombo, tam-tam y celesta, arpa y conjunto de cuerdas.

<sup>5</sup> Juan Arturo Brennan, Cuadernillo, *Aura*. Música por Mario Lavista. (INBA y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 1990) 7-8.

<sup>6</sup> Lara, "Entrevista a Mario Lavista" 58.

<sup>7</sup> Lara, "Entrevista a Mario Lavista" 58-59.

<sup>8</sup> Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*. (México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996) 112.

<sup>9</sup> Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX* 112.

**BIBLIOGRAFÍA**

Aguilar S., Ananay. "Aura, análisis de la ópera de Mario Lavista." Dis. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Bogotá, D.C., 2002.

Brennan, Juan Arturo. Cuadernillo. *Aura*. Música por Mario Lavista. INBA y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 1990.

Carmona, Gloria. "Lavista, Mario." *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. 10 vols. Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

Cortez, Luis Jaime, ed. *Mario Lavista, textos en torno a la música*. México, D.F.: CENIDIM, 1988.

Delgado, Eugenio. "El lenguaje musical de *Aura*." *Revista Heterofonía* 26, no 108 (enero-junio de 1993). México, D.F.: Organo del CENIDIM.

Fuentes, Carlos. *Aura*. Madrid: Editorial Alianza, 1994.

Lara, Ana. "Entrevista a Mario Lavista (realizada en diciembre 1992)." *Revista Heterofonía* 26, no 108 (enero-junio de 1993). México, D.F.: Organo del CENIDIM.

Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Quevedo, Francisco. *Antología poética*. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1989.

Wagar, Carol Jeann. *Stylistic Tendencies in Three Contemporary Mexican Composers: Manuel Enríquez, Mario Lavista and Alicia Urreta*. Dis. Stanford University, 1986.

Artículo recibido el 16 de septiembre de 2005

Artículo aprobado el 04 de octubre de 2005