

20. TRAYECTORIAS DE ESPIRITUALIDAD
Y REDES INTERTEXTUALES EN LA MÚSICA RELIGIOSA
DE MARIO LAVISTA (1943-2021)*

ANA R. ALONSO-MINUTTI
University of New Mexico, Albuquerque

A Mario Lavista y Carmen-Helena Téllez,
in memoriam

Resumen: El compositor mexicano Mario Lavista (1943-2021) dedicó una gran parte de su quehacer creativo a escribir música centrada en temas sagrados o utilizando géneros y textos de la religión católica. Su obra religiosa se caracteriza por la incorporación de técnicas presentes en la música medieval y renacentista, como el uso simbólico de determinados intervalos, las permutaciones canónicas, la isorritmia y los tropos. Componer música religiosa se convirtió en su propio ritual, su propia religión. Utilizando herramientas del análisis musical y recuentos de historia oral, este estudio ofrece un acercamiento interpretativo para vislumbrar las maneras en las que Lavista tejió redes intertextuales en dos de sus obras religiosas: *Cristo de San Juan de la Cruz (Tropo para Salvador Dalí)* (2003-2004), para ensamble orquestal y *Réquiem de Tlatelolco* (2018), para orquesta y coro de niños. A través de

* Agradezco a Javier Marín-López y Montserrat Capelán la convocatoria para realizar esta publicación y su espléndida labor editorial. Porciones de este ensayo fueron presentadas en el marco del III Congreso Internacional MUSAM en la Universidade de Santiago de Compostela (14-16 de octubre de 2021), así como en la X edición del Festival “Flores y Balas” en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, San Juan (11-13 de marzo de 2022). Deseo extender también mis agradecimientos a Victoria Eli Rodríguez, Liliana González Moreno, Manuel J. Ceide y John Rivera Pico por la retroalimentación a mi trabajo en dichos encuentros. La investigación que sustenta este texto forma parte de un trabajo más amplio en torno a la obra de Mario Lavista (Alonso-Minutti 2023).

estas redes, Lavista logró trazar trayectorias espirituales que le permitieron establecer puentes de comunión con la divinidad y con sus ancestros musicales. Propongo entender la espiritualidad musical lavistiana como un ejercicio creativo en el cual el compositor consolidó su propio lenguaje musical para insertarse en una tradición trasatlántica donde lo local y lo global se reinterpretan en un imaginario cosmopolita.

Palabras clave: Mario Lavista, música religiosa, intertextualidad, espiritualidad, tradición.

TRAJECTORIES OF SPIRITUALITY AND INTERTEXTUAL WEBS IN MARIO LAVISTA'S RELIGIOUS MUSIC (1943-2021)

Abstract: *Mexican composer Mario Lavista (1943-2021) dedicated a great portion of his compositional endeavors to writing music centered in religious subjects or using genres and texts from the Catholic tradition. His religious music is characterized by the incorporation of techniques present in medieval and Renaissance music, such as the symbolic use of intervals, canonic permutations, isorhythm, and tropes. Writing religious music became Lavista's ritual, his own religion. Through music analysis and oral history, in this study I offer an interpretive approach to explore the ways in which Lavista knitted intertextual webs in two of his religious pieces: Cristo de San Juan de la Cruz (Tropo para Salvador Dalí) (2003-2004), for orchestral ensemble, and Réquiem de Tlatelolco (2018), for orchestra and children's choir. Through these webs, Lavista was able to trace spiritual trajectories that allowed him to establish bridges of communion with the divinity and with his musical ancestors. I propose to understand Lavista's musical spirituality as a creative exercise where the composer consolidated his own musical language to insert himself in a transatlantic tradition where the local and the global are reinterpreted in a cosmopolitan imaginary.*

Keywords: Mario Lavista, religious music, intertextuality, spirituality, tradition.

Yo siempre he pensado que la música religiosa tiene la capacidad de convertirse en una especie de puente o de vaso comunicante entre este mundo y el más allá —no sé cómo llamarle— entre nosotros y la divinidad, dios o los dioses, no importa cómo lo llamemos, pero evidentemente hay ese otro mundo, el mundo de los muertos. Y estoy convencido que los muertos tienen la capacidad de oír música (Mario Lavista, en TV UNAM 2018: min. 52:26-53:10)

La reciente e inesperada muerte de Mario Lavista (3 de abril de 1943 - 4 de noviembre de 2021) ha suscitado múltiples eventos y ensayos conmemorativos, así como conciertos memoriales en los cuales se han podido escuchar —por fin— obras de su autoría poco conocidas. Durante los últimos cincuenta años, Lavista fue una figura central en el ámbito artístico y cultural de México. A pesar del lugar destacado del que gozó en la escena musical mexicana (e iberoamericana, en general), sus obras orquestales no han sido programadas con frecuencia. Si bien piezas emblemáticas de su catálogo para instrumentos solistas o de cámara como *Marsias* (para oboe y copas de cristal), *Madrigal* (para clarinete), *Reflejos de la noche* (para cuarteto de cuerdas), o *Cuaderno de viaje* (para viola o violoncelo) —entre otras— continúan teniendo un lugar preponderante en recitales, sus piezas para agrupaciones instrumentales formadas por un número elevado de músicos permanecen rezagadas en las programaciones de conciertos, a nivel nacional y global. Esto se debe en parte a la complejidad que representa interpretar este repertorio; los iniciados en la música de Lavista conocen su predilección por las técnicas extendidas para instrumentos convencionales, que exigen el mayor grado de virtuosismo interpretativo. Por otra parte, y de manera más pragmática, la limitada programación de obras lavistianas de gran formato quizá se deba al difícil acceso a la música; muchas de estas piezas no están publicadas o grabadas y no se consiguen con facilidad. Dicho lo anterior, para los que seguimos de cerca la carrera del compositor nos es gratificante ver que hoy, más que nunca, su música está siendo interpretada, grabada y estudiada a nivel nacional e internacional.¹

¹ En noviembre de 2022, a un año de la muerte de Mario Lavista, se creó la Mediateca Lavista, concebida como un repositorio de materiales de todo tipo relacionados con el

Lavista se caracterizó por ser un compositor polifacético. Además de su obra de cámara y orquestal, su extensa producción abarcó también música electrónica y electroacústica, así como para danza, teatro, cine, televisión y exposiciones gráficas. En su producción se percibe una relación intencional con otras artes y una integración de aspectos de las vanguardias modernistas, tanto de Europa como de las Américas. Su música es evocativa, refinada y poética; presenta una minuciosa atención al timbre, a la permutación de motivos y a la textura. Una exploración analítica de la actividad compositiva de Lavista demuestra que fue un *compositor relacional*, es decir, no escribió música para sí mismo sino sobre, para y con otros seres con quienes establecía relaciones afectivas. En ocasiones, dichas relaciones afectivas se extendían hacia poetas, escritores o pintores (vivos o muertos), cuya obra sirvió como motivo inspirador para la composición. Vista bajo esta perspectiva, su música puede ser concebida como un punto de confluencia entre presencias, sonidos, textos e imágenes.

Un marco útil para discutir las interacciones entre las distintas referencias presentes en la obra lavistiana es la intertextualidad, definida a grandes rasgos como la interrelación existente entre un texto y otro —ya sea contemporáneo o histórico— que puede ocurrir a través de la alusión, cita o referencia (Kristeva 1969). Aunque el término (proveniente de la teoría literaria) se aplica sobre todo a textos escritos, el concepto ha entrado en el campo de la musicología para entender las presencias y confluencias de las citas musicales, las alusiones y los préstamos presentes en la música.² En el caso parti-

compositor (partituras, grabaciones y escritos, entre otros). Este proyecto forma parte de la plataforma digital *Sonus Litterarum. El sonido de las letras | Las letras del sonido*, coordinada por los compositores mexicanos Luis Jaime Cortez y Ana Lara. Gracias al apoyo de una decena de instituciones, la Mediateca Lavista está realizando una enorme labor de difusión de la música y pensamiento de Mario Lavista. Véase “Mediateca Lavista. Un espacio para entrar en el mundo de Mario Lavista a través de todos los caminos posibles”, en *Sonus Litterarum...*, <https://sonuslitterarum.mx/mediateca-lavista/> [Consultado 20/08/2023].

² El concepto de intertextualidad se ha utilizado como marco para analizar diversas tradiciones musicales. Entre los musicólogos que han explorado ángulos intertextuales en la música de concierto podemos mencionar a Burkholder (1995), Metzger (2003), Klein (2005), Kostka, Ferreira de Castro y Everett (2021) y Dudeque (2022).

cular de la obra de Lavista, el análisis intertextual nos permite considerar la interacción de referencias tejidas en su narrativa musical, ya sean literarias, pictóricas o musicales. Esta intertextualidad no está limitada a la inclusión de referencias poéticas o visuales, sino que también abarca el uso frecuente de la autocita, proceso en el cual el compositor inserta pasajes de sus obras previas en nuevos contextos.³

Si bien la dimensión intertextual está presente en toda la música de Lavista, es en sus piezas de carácter religioso donde conscientemente se propuso establecer puentes de conexión entre lo terrenal y lo espiritual, entre la humanidad y la divinidad. Escribir música religiosa, centrada en temas sagrados o utilizando géneros y textos de la tradición católica, fue una constante en la producción creativa de Lavista desde la década de 1980 y hasta su muerte. El interés del mexicano por la religión judeocristiana estuvo íntimamente relacionado con una profunda afinidad que sentía con la filosofía y el pensamiento medieval acerca de la música. Lavista admiraba la categorización boeciana de la música como una de las disciplinas del *Quadrivium*, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía. De manera más específica, el compositor hacía hincapié en el concepto medieval de *musica speculativa* que, en contraste con la *musica prattica*, consideraba a la música no como una actividad que deba practicarse, sino como un objeto de contemplación. En sus propias palabras: “[La *musica speculativa*] aspiraba, ni más ni menos, a reflejar un orden superior y a tender un puente espiritual entre el hombre y la divinidad” (Lavista 2006).

Al referirse a su obra religiosa, Lavista expresó: “Soy creyente, quizá más por razones estéticas, pero estoy muy alejado de la Iglesia católica” (Mares 2014). Lavista cree en la divinidad en términos abstractos; es decir, en el eterno misterio de un creador. A pesar de su distanciamiento hacia instituciones religiosas y de sus severas críticas a las prácticas contemporáneas de la Iglesia católica, Lavista compuso un número significativo de obras utilizando géneros musicales de la tradición eclesiástica romana. Este interés también se extendió hacia la elaboración de múltiples ensayos y ponencias

³ En un estudio de corte analítico, el compositor mexicano Hebert Vázquez explora de manera detallada el uso de la autocita en dos piezas de Lavista de principios de la década de 1980: *Simurg*, para piano y *Ficciones*, para orquesta (Vázquez 2009).

alrededor de temas relacionados. Como bien señala el compositor Leonardo Coral,

Al margen de la Iglesia como institución, Lavista se sumerge en sus obras religiosas, en la energía vital que le inspira Dios como entidad creadora y generadora de todo lo existente. La búsqueda del color armónico e instrumental, característica de su obra en general, adquiere en sus obras religiosas una sublimación introspectiva e hipnótica que se balancea en una especie de pulso detenido en el tiempo. Una mirada poética al origen del espíritu humano y su aspiración a la eternidad. Un eco de las voces del pasado en continua transformación hacia el porvenir. Una forma de relacionar la interioridad subjetiva con la vastedad espacio-temporal del universo (Coral 2021).

En sus obras sacras, Lavista extendió puentes no solo entre la humanidad y la divinidad, sino también entre sí mismo y aquellos a quienes consideró sus ancestros musicales, es decir, compositores de la tradición clásica a quienes admiraba, tanto del pasado remoto como de su pasado inmediato. Incluso, su incursión en los géneros religiosos llegó por medio de la escritura de piezas en memoria de tres figuras importantes en sus años de formación, todos ellos compositores: su tío Raúl Lavista (1913-1980), para quien escribió *Lamento* (1980), para flauta baja; el español Rodolfo Halffter (1900-1987), para quien escribió *Responsorio* (1988), para fagot y percusiones; y el alemán Gerhart Muench (1907-1988), para quien compuso *Lacrymosa* (1992), para orquesta. En estas tres piezas de carácter fúnebre, Lavista no solo honra la memoria de sus mentores, sino que también emula aspectos de la obra de ancestros musicales más remotos, como Guillaume de Machaut y Josquin des Prez. El acto consciente de establecer puentes con artistas de determinada tradición musical permite a los compositores alinearse con un linaje en particular. Como lo articuló el teórico musical Joseph N. Straus, “composers incorporate traditional elements [...] as a way to grapple with their musical heritage. They invoke the past in order to reinterpret it” (“Los compositores incorporan elementos tradicionales [...] como una forma de lidiar con su herencia musical. Invocan el pasado para reinterpretarlo”). (Straus 1990: 1).

Es en la música religiosa de Lavista donde podemos también rastrear una consolidación de su propio idioma musical, caracterizado por una rica exploración tímbrica de instrumentos acústicos por medio del uso de las llamadas

“técnicas extendidas” y por la incorporación de técnicas presentes en la música medieval y renacentista: el uso simbólico de determinados intervalos, las permutaciones canónicas, la isorritmia y el uso de tropos (adiciones a material existente). Escribir música utilizando estos y otros procedimientos se convirtió en su propio ritual, su propia religión. Utilizando herramientas del análisis musical y recuentos de historia oral, en este breve estudio ofrezco un acercamiento interpretativo para vislumbrar las maneras en las que Lavista teje redes intertextuales en dos de sus obras de carácter religioso de amplia plantilla: *Cristo de San Juan de la Cruz (Tropo para Salvador Dalí)* (2003-2004), para ensamble orquestal y *Réquiem de Tlatelolco* (2018), para orquesta y coro de niños. A través de estas redes, Lavista logra trazar trayectorias espirituales que le permiten establecer puentes de comunión con la divinidad y con sus ancestros musicales. Propongo entender la espiritualidad musical lavistiana como un ejercicio creativo que permitió al compositor consolidar su propio lenguaje musical e insertarse en una tradición trasatlántica donde lo local y lo global se reinterpretan en un imaginario cosmopolita.⁴

I. POÉTICAS VISUALES: *CRISTO DE SAN JUAN DE LA CRUZ*

Con afán de ofrecer un festival de mayor apertura a repertorios contemporáneos, la quincuagésimo tercera edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (2004), entonces dirigido por Enrique Gámez, comisionó a Lavista una obra para ser estrenada en el marco del centenario del nacimiento de Salvador Dalí (1904-1989). Lavista decidió tomar como punto de partida una pintura del ampurdanés perteneciente a su etapa mística, el *Cristo de San Juan de la Cruz*, en la cual se proyecta un Cristo suspendido sobre la bahía de Port Lligat (Cadaqués). El ejercicio de escribir esta composición para conjunto instrumental, que lleva como título *Cristo de San Juan de la Cruz (Tropo para Salvador Dalí)*, le permitió a Lavista ahondar en reflexiones judeocristianas que ya había explorado con anterioridad.⁵ Uti-

⁴ Sobre la formación del imaginario cosmopolita en la música temprana de Lavista, véase Alonso-Minutti (2014).

⁵ La obra *Cristo de San Juan de la Cruz (Tropo para Salvador Dalí)* fue estrenada el 25 de junio de 2004 en el Hospital Real de Granada por el Ensemble Modern de Fráncfort. Su

lizando la forma medieval del tropo, en esta pieza el compositor incorpora pasajes de obras previas de su autoría, también de carácter religioso.

Cristo de San Juan de la Cruz es la cuarta de una serie de piezas que Lavista escribió en respuesta a obras pictóricas. Esta veta creativa comenzó en 1989 con *El pífano*, para piccolo, inspirada en el lienzo *Le Fifre* (1866) de Édouard Manet y continuó con otras dos obras escritas en años consecutivos: *Las músicas dormidas* (1990), para clarinete en Si bemol, fagot y piano, que toma como punto de partida la pintura del mismo nombre del mexicano Rufino Tamayo, y *Danza de las bailarinas de Degas* (1991), para flauta y piano, pieza que, como su nombre lo indica, fue escrita en homenaje a los lienzos del pintor francés que popularizó las escenas de *ballet*. Para Lavista, las pinturas tienen una “cualidad acústica”, es decir, una variedad de sonidos y timbres que se hacen audibles a través de la contemplación.⁶ Para explicar cómo se revela esta dimensión sonora a partir de la observación de un lienzo, en su ensayo “El sonido y lo visible” Lavista toma como ejemplo las tres pinturas que conforman la *Batalla de San Romano* del renacentista italiano Paolo Uccello.⁷ Lavista sentenció:

Cuando observamos con atención estas telas, se nos aparece de repente un elemento sorpresivo e inesperado, me refiero al sonido y al ruido que emanan de la tela, y que, claramente, escuchamos al mirarla. Ahí están, de forma ensordecedora, los ruidos de las armaduras y de las lanzas que chocan con violencia, el relinchar de los caballos y los gritos y quejas de los soldados. Por momentos se escuchan, a lo lejos, los instrumentos de metal que acompañan al ritual de la batalla [...]. Lo que a mí, como músico, nunca deja de asombrarme es

estreno en México se llevó a cabo el 25 de septiembre de 2017 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes por el Ensamble de Música Contemporánea del Conservatorio Nacional de Música y el Ensamble de Música Nueva de la Facultad de Música de la UNAM, dirigidos por Germán Tort en el marco del XXXIX Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”. Hasta hoy día, la obra no se ha vuelto a escuchar en vivo. La partitura no está publicada y no existe grabación comercial.

⁶ Para el estudio más detallado sobre la relación entre música y pintura en la obra de Lavista, véase Alonso-Minutti (2016).

⁷ El tríptico de Paolo Uccello conocido como *La Batalla de San Romano* está dividido en tres colecciones que Lavista visitó: National Gallery, en Londres; Galleria degli Uffizi, en Florencia y el Musée du Louvre, en París.

el hecho de que tal variedad e intensidad de sonidos y de timbres pueda hacerse audible y llegue hasta nosotros, empleando únicamente las herramientas propias de la pintura (Lavista 2013: 93-94).

De los múltiples cuadros de Dalí que pudo haber elegido como punto de partida para representar la cualidad acústica de la pintura por medio de sonidos, Lavista escogió una obra representativa de la conversión de Dalí al catolicismo en la década de 1950. En su *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951), el ampurdanés alude a los dibujos del místico San Juan de la Cruz (1542-1591). El lienzo presenta a Cristo crucificado sobre fondo negro con un punto de vista tomado en perspectiva desde arriba. El rostro de Cristo es velado por la perspectiva y su cuerpo, crucificado, se presenta impecable e inmaculado, sin ningún daño visible.⁸

Al describir la dimensión sonora que le provocó la contemplación de la pintura de Dalí, Lavista expresó: “En ese cuadro, quien está en silencio es el Cristo crucificado [...] suspendido, sin gravedad, él está en silencio. Los que entonan cantos son los ángeles, pero es un canto que viene de otro lado para escucharse en el *Cristo de San Juan de la Cruz*”.⁹ En el imaginario sonoro de Lavista, los cantos de los ángeles que se escuchan desde el Cristo crucificado de Dalí provienen, en concreto, del ritual de la Misa católica. “El cuadro” —afirma Lavista— “me remitió a la música religiosa y en especial a la Misa, ya que la Misa es el gran ritual religioso para que Cristo se renueve a través de la comunión. No es un Réquiem el que yo escribí; tampoco es un lamento a la muerte de Cristo. Es, repito, una suerte de Misa, porque la Misa representa la renovación de la vida de Cristo; es tomar su cuerpo y beber su sangre”.¹⁰ Para Lavista, la cualidad acústica del lienzo de Dalí se representa en los cantos que acompañan el sacramento de la eucaristía, sobre todo en aquellos que él mismo había compuesto diez años antes provenientes de su *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram*

⁸ La pintura de Salvador Dalí, *Cristo de San Juan de la Cruz*, se encuentra en el Kelvingrove Art Gallery and Museum en Glasgow, Escocia. Una imagen digital de dicha obra visual puede verse aquí: <https://www.thedaliuniverse.com/es/cristo-de-san-juan-de-la-cruz-salvador-dali-pintura> [Consultado 20/08/2023].

⁹ Entrevista personal a Mario Lavista. Ciudad de México, 25 de julio de 2005.

¹⁰ Entrevista personal a Mario Lavista. Ciudad de México, 25 de julio de 2005.

(1994-1995), para coro mixto *a cappella*.¹¹ Como veremos a continuación, en *Cristo de San Juan de la Cruz* Lavista abre paréntesis musicales —a manera de tropos— donde incorpora material de su *Missa Brevis*. Esta pieza para conjunto instrumental, por un lado, es ejemplo del interés que Lavista mantuvo por explorar intersecciones entre música y pintura y, a su vez, es un espacio desde donde meditó sobre un tema relevante en su quehacer creativo: la religión y la espiritualidad.

El *Cristo de San Juan de la Cruz* no fue la primera pieza —ni la única— donde Lavista incorporó elementos de su *Missa Brevis*. Sin duda alguna, esta obra vocal representó la culminación del lenguaje religioso del compositor (Alonso-Minutti 2015) y tuvo constante presencia en su repertorio posterior; pasajes y ecos de la misma vuelven a aparecer en obras como *Mater dolorosa* (2000), para órgano; *Stabat Mater* (2004-2005), para ocho cellos y coro mixto; *Salmo* (2006-2007), para soprano, contrabajo y crótalos; *Plegarias* (2009), para fagot y electrónica; y, por último, *Réquiem de Tlatelolco* (2018), para orquesta y coro de niños, obra que abordaremos más adelante.

Mientras que en *Mater dolorosa* Lavista inserta en la partitura frases del texto del Ordinario de la Misa como referencia para el intérprete, en *Cristo de San Juan de la Cruz* el compositor incorpora pasajes de su *Missa Brevis* en el tejido musical mismo. La transcripción de líneas vocales en una textura puramente instrumental logra que la música comunique, de forma indirecta, el mensaje del texto. Es como si Lavista continuara meditando sobre el texto del Ordinario al responder musicalmente a la pintura de Dalí. Además de la presencia de la *Missa Brevis* en el *Cristo*, Lavista también incorpora fragmentos de *Lacrymosa* —obra orquestal en memoria de su amigo y mentor Gerhart Muench— y alude a su *Responsorio*, para fagot y percusiones, escrita en memoria de Rodolfo Halffter, quien fuera uno de los maestros más influyentes en su educación musical.

¹¹ *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram* fue comisionada por la directora venezolana Carmen-Helena Téllez (1955-2021) para el Contemporary Vocal Ensemble de Indiana University, que ella dirigía. Fue estrenada en 1995 por Téllez y su ensamble en la Jacobs School of Music de Indiana University, en Bloomington. Para su grabación, véase Lavista (2009).

Además de la dimensión “intermusical” aquí descrita, resultado de la conexión que Lavista establece entre el *Cristo* de Dalí y sus propias obras religiosas preexistentes, el *Cristo* de Lavista presenta otras referencias intertextuales asociadas al pintor ampurdanés.¹² El título de cada uno de los tres movimientos proviene de la “Oda a Salvador Dalí” escrita en 1926 por el granadino Federico García Lorca (1898-1936). Después de conocerse en la Residencia de Estudiantes en Madrid, García Lorca y Dalí mantuvieron una relación a nivel personal y artístico (no exenta de altibajos) entre 1923 y hasta mediados de la década de 1930. Este poema de 28 estrofas es la obra principal que García Lorca dedica a Dalí, escrita en el cénit de lo que había entre ellos, que alguna vez Dalí describiera como “un amor erótico y trágico, por el hecho de no poderlo compartir” (Gibson 2016: LIX).

Las frases que Lavista toma de la “Oda” de García Lorca reflejan, de manera condensada, su propia estética. El poema de García Lorca presenta un motivo recurrente centrado en la figura de la rosa, símbolo del ideal artístico de Dalí (Santiáñez 2000). Como esboza Eutimio Martín, “la rosa simboliza el logro artístico por su belleza geométrica, abstracta o intelectual. Es una conquista de la mente” (Martín 1998: 78). El título del primer movimiento del *Cristo*, “Una rosa en el alto jardín”, proviene del verso que abre el poema de García Lorca: “Una rosa en el alto jardín que tú deseas”. Si bien el verso incluye el motivo de la rosa y el anhelo del destinatario, Lavista solo deja el motivo de la rosa en el alto jardín; alto jardín quizá aludiendo al ámbito celestial (o a la perspectiva desde arriba) reflejada en la pintura de Dalí. El título del segundo movimiento, “El espejo redondo de la luna”, proviene de la cuarta línea de la quinta estrofa, también de la primera sección de la “Oda”; la frase completa dice así: “el espejo redondo de la luna en su mano”. Las omisiones que hace Lavista de las últimas palabras de estas dos líneas del poema de García Lorca, “que tú deseas” y “en su mano”, despojan a las frases de cualquier alusión a un destinatario o cualquier referencia al cuerpo humano. Esto responde, en parte, a su predilección por lo simbólico y lo abstracto. Por otro lado, su elección de estos versos demuestra su gran afición a atmós-

¹² En contraste con la intermusicalidad, el término intertextualidad permite la discusión de las posibles relaciones entre la música y otras artes (Burkholder 2001).

feras nocturnas y a los espejos o reflejos, aspectos que fueron constantes en su pensamiento creativo.

El título del tercer movimiento, “Siempre la rosa”, proviene de la cuarta sección de la “Oda”. La importancia del verso se demuestra por ser el único que no es alejandrino y por cerrar la única estrofa en el poema que es de cinco versos, en vez de cuatro. Como concluye Nil Santiáñez, “Ideal artístico y punto de referencia de un anhelo de artistas y marineros, la rosa es la quintaesencia de lo natural y del equilibrio y, por lo tanto, el símbolo donde se acoge la luz antigua de Minerva, el esquema perfecto de las órbitas de las estrellas y el orden del tiempo” (Santiáñez 2000: 601). Podemos interpretar que la elección de Lavista de concluir su pieza con este verso simboliza no solo un ideal artístico, sino la presencia de una figura divina (en este caso, Cristo) en la cual yace la perfección, el equilibrio y el dominio del tiempo. Al elegir líneas poéticas de García Lorca para cada movimiento de una obra que conmemora a Dalí, Lavista rinde homenaje no a un solo individuo, sino a la colaboración artística y al romance entre artista y poeta. Esta elección demuestra que, para el compositor, las relaciones afectivas y colaboraciones artísticas siempre fueron de suma importancia, no solo a nivel personal, sino también en su proceso compositivo.

El primer movimiento de *Cristo de San Juan de la Cruz*, “Una rosa en el alto jardín”, se abre con una introducción de dos compases que —a nivel sonoro— se asemeja a la introducción de *Lacrymosa* en cuanto a textura y armonía.¹³ Las cuerdas sostienen un pedal de quinta justa en armónicos naturales. A diferencia de *Lacrymosa*, este pedal presenta una rápida figura rítmica en violines primeros y cellos. Los trombones con sordina comienzan con la misma figura rítmica que marca su entrada en *Lacrymosa*. En el compás 3, los crócalos, junto con los clarinetes, señalan la aparición del material melódico del Kyrie de la *Missa Brevis* (ver ejemplo 20.1 y comparar con ejemplos 20.2 y 20.3).

¹³ La partitura de *Lacrymosa* (1992), para orquesta, está publicada por Ediciones Mexicanas de Música. El estreno se llevó a cabo el 6 de febrero de 1994 por la American Composers Orchestra dirigida por Dennis Russell Davies en Carnegie Hall, Nueva York. Véase la grabación de un concierto en vivo, el 11 de noviembre de 2007, a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Juan Carlos Lomónaco (Academia de las Artes 2017).

Adagio Religioso [$\text{♩} = \text{ca. } 42$]
Kyrie

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Flauta, Oboe, Clarinetes, Fagot) and strings (Corno, Trombones, Tam-tam, Crótalos, Violines, Viola, Violoncellos, Contrabajos) are listed on the left. The Flauta and Oboe parts begin with a *fp* dynamic. The Clarinetes and Fagot parts also feature *fp* dynamics, with some sections marked *fp cantabile*. The Trombones play a rhythmic pattern with *p* dynamics. The Violins play a complex, rhythmic accompaniment with *fp* dynamics. The Viola and Violoncello parts also feature *fp* dynamics. The Contrabass part is marked *fp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 20.1: Mario Lavista, *Cristo de San Juan de la Cruz*, I.
“Una rosa en el alto jardín”, cc. 1-3.¹⁴

¹⁴ Con excepción de los ejemplos 20.3, 20.6, 20.8 y 20.9, todos los ejemplos musicales incluidos en este texto fueron preparados por Eduardo García.

10 molto cedendo - - - - -

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Ob. I:** Starts with a rest, then plays a melodic line in 4/4 time, marked *mf* and *p*.
- Clarinet:** Enters in measure 8 with a melodic line, marked *molto p* and *mf*.
- Contrabasso:** Enters in measure 8 with a bass line, marked *mf* and *pp*.
- Tromb. I-II:** Play a sustained note, marked *mf* and *p*.
- Tromb. III-IV:** Play a sustained note, marked *mf* and *pp*.
- Camp.:** Play a rhythmic pattern, marked *p*.
- Vln. I:** Play a melodic line with dynamics *p < f > p*, *p*, *mf*, *p < f > p*, and *p < mf > p*.
- Vln. II:** Play a melodic line with dynamics *molto p*, *mf*, and *molto p*.
- Vla.:** Play a melodic line with dynamics *p < f > p*, *p*, *mf*, *p < f > p*, and *p < mf > p*.
- Vc.:** Play a sustained note, marked *mf* and *molto p*.
- Cb.:** Play a sustained note, marked *mf* and *p*.
- Vln. I & II:** Play sustained notes, marked *mf* and *molto p*.
- Vla.:** Play a sustained note, marked *mf* and *molto p*.
- Vc.:** Play a sustained note, marked *mf* and *molto p*.
- Cb.:** Play a sustained note, marked *mf* and *molto p*.

Ejemplo 20.2: Mario Lavista, *Lacrymosa*, cc. 8-12.

♩ = 36-40
Sostenuto e mesurato

mp
Sopranos Ky - ri - e

mp
Ky - - - ri - - - e

pp pocchiss. marcato
Altos Ky - - - ri - - - e

pp pocchiss. marcato
Tenores Ky - - - ri - - - e

Bajos

S. e - le - i - le - [e]

S.II e - - - le - [e]

A. e

T. e

B.

Ejemplo 20.3: Mario Lavista, *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram*,
Kyrie, cc. 1-8.¹⁵

Este primer movimiento concluye con una sección de textura contrastante titulada “Cauda I” (haciendo alusión a la forma medieval del mismo nombre), la cual presenta material proveniente del cuarto cuarteto de cuerdas de Lavista, *Sinfonías* (1996). Esta sección explora motivos rítmicos diversos, pre-

¹⁵ Extiende un profundo agradecimiento a Carmen-Helena Téllez por haberme otorgado el permiso para reproducir porciones de su edición de la *Missa Brevis*, y también a Arcángel Castillo Olivares por haber preparado los ejemplos musicales provenientes de la misma. En 1999, Téllez publicó la *Missa Brevis* bajo el sello editorial que ella dirigía, Aguavá New Music y, en 2021, preparaba una segunda edición junto con Castillo Olivares. Desafortunadamente, tanto Téllez como Lavista fallecieron antes de su publicación.

sentando un canon prolongado entre violín y viola para concluir haciendo referencia al *motto* o motivo central del Kyrie de la *Missa Brevis* (ejemplo 20.4).

The image displays a page of a musical score for a symphony. It contains ten staves, each labeled with an instrument: Cl. 1, Cl. 2, Cor. 2, Tpt., C. T., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The notation is dense, featuring various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and dynamic markings like *ppp* and *pp*. Performance instructions are written above the staves, including 'arco sul pont. (sord.)' for the violins and 'sempre p e legato' for the strings. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Ejemplo 20.4: Mario Lavista, *Cristo de San Juan de la Cruz*, I.
“Una rosa en el alto jardín”, cc. 36-37.

Al comienzo del segundo movimiento, “El espejo redondo de la luna”, encontramos ciertos elementos que nos recuerdan un pasaje del *Responsorio*: el uso de campanas tubulares y bombos, el compás ternario y el uso de multi-fónicos para fagot (ver ejemplo 20.5 y comparar con ejemplo 20.6).¹⁶ En este

¹⁶ *Responsorio* (1988), para fagot, dos bombos y cuatro campanas tubulares, fue comisionada por la fagotista estadounidense Wendy Holdaway, quien estrenó la pieza el 23 de abril de 1998 en el Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México durante el X Foro Internacional

Por ejemplo, retiene la textura íntima de la línea “ex Maria Virgine” donde, en la parte que corresponde al Credo, hay un cruce de voces por parejas, alto-soprano y tenor-bajo (ver ejemplo 20.7 y comparar con ejemplo 20.8).

Ejemplo 20.6: Mario Lavista, *Responsorio*, p. 5 (inicio).

D.R. © Mario Lavista Camacho y Ediciones Mexicanas de Música, 1994.

En la sección tomada del “Crucifixus”, Lavista usa trombón 1, cello y contrabajos para enfatizar el Si bemol presente en el pasaje correspondiente a su *Missa*. De manera peculiar, el compositor cierra el tropo de esa sección del Credo con el texto “et sepultus est”, enfatizando la imagen del Cristo crucificado de la pintura de Dalí. El movimiento termina con una segunda “Cauda” derivada de la primera, donde encontramos el mismo procedimiento imitativo, esta vez introducido por la viola, en *pizzicato*, y el violín, con efecto *sul ponticello*, presentando casi el mismo material melódico que Cauda I. Al final de la Cauda II, Lavista incorpora otra parte de la *Missa Brevis*, el “Benedictus” del Sanctus, cuya inserción le otorga a la pieza un sentido de unidad al repetir el motivo principal de la *Missa* sobre un pedal armónico proporcionado por los cellos y bajos que no solo alude al “Benedictus” de la *Missa Brevis*, sino también a los pedales de las secciones introductorias de *Lacrymosa* y del Cristo mismo.

El material que abre el tercer y último movimiento, “Siempre la rosa”, está tomado del Agnus Dei de la *Missa Brevis*. En vez de incluir una tercera Cauda para cerrar el movimiento como en los movimientos anteriores, o de concluir su pieza con la sección conclusiva del Agnus Dei, Lavista utiliza la coda de *Lacrymosa*. Esta inclusión intermusical obedece a un motivo intertex-

poco più lento [$\text{♩} = \text{ca. } 36$]

Fl. *sempre pp*

Cl. 1 *sempre pp*

Cl. 2 *sempre pp*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p* *pp*

B.

Crot. *p* with bow con arco

C. T. *p*

Vln. I *mf delicato* *p*

Vln. II *mf delicato*

Vla. *mf delicato* *p*

Vc. *mf delicato* *p*

Cb. *mf delicato* *p*

Ejemplo 20.7: Mario Lavista, *Cristo de San Juan de la Cruz*, II.
 “El espejo redondo de la luna”, cc. 16-20.

51 **ancora meno mosso** ♩=69

piu pp possibile

S. ex Ma- ri - - a

A. ex Ma- ri - - a

T. Vir - gi - - ne:

B. Vir - gi - - ne:

Ejemplo 20.8: Mario Lavista, *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram*, Credo, cc. 51-54.

tual. Recordemos que “Lacrimosa” —palabra relacionada con la imagen del llanto y las lágrimas— es la parte final de la secuencia *Dies irae* del Réquiem o Misa de difuntos. De manera similar al texto del Agnus Dei —“Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros”—, Lacrimosa también es una plegaria dedicada al Cordero de Dios, Cristo. Como se enuncia en sus últimas líneas: “Piadoso Señor Jesús, dales el descanso eterno. Amén”. Además, es pertinente recordar que Lavista escribió *Lacrymosa* a la memoria de su querido Muench. En este sentido, el *Cristo de San Juan de la Cruz* puede apreciarse como una pieza donde Lavista establece, por un lado, un puente que lo conecta con su religiosidad puesta en práctica por medio de la composición de música sacra (utilizando procedimientos del Medievo tardío y el Renacimiento) y, por el otro, una manera de establecer un diálogo espiritual con aquellos compositores que admiraba y que ya habían abandonado el plano terrenal. A su vez, la presencia de los intertextos provenientes de la “Oda” de García Lorca en memoria de Dalí como marco de cada uno de los tres movimientos del *Cristo*, le permite a Lavista establecer puentes estéticos entre música y poesía. Estos intertextos y la presencia de las inserciones de sus obras anteriores también enfatizan la importancia que dio Lavista a las relaciones afectivas para el acto creativo. *Cristo de San Juan de la Cruz*, por ende, puede ser entendida no solo como una pieza en memoria a Salvador Dalí, sino también como un espacio de confluencias musicales donde Lavista celebra a quienes fueron sus mentores y amigos: Rodolfo Halffter, gracias a la alusión a *Responsorio* y Gerhart Muench, a través de *Lacrymosa*.

2. HACIA EL DESCANSO ETERNO: *RÉQUIEM DE TLATELOLCO*

La producción religiosa de Lavista culminó con una Misa ofrecida para el reposo de las almas que ya trascendieron al más allá. El compositor escribió su *Réquiem de Tlatelolco* para orquesta y coro de niños en 2018 y, casualmente, fue la última obra a gran escala que compuso antes de morir. Fue comisionada por la División Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, coordinada por el escritor Jorge Volpi, como parte de una serie de eventos conmemorativos del quincuagésimo aniversario del Movimiento Estudiantil del 68, marcado por la masacre que se suscitó en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre, en vísperas de las Olimpiadas a celebrarse en México. Cuando se le preguntó cuál sería su dirección ante esta comisión, Lavista respondió: “Yo no pretendo a través de este *Requiem* ofrecer una especie de panfleto o de una protesta política o social. A mí me parece mucho más importante escribir una obra a la memoria de los muertos en Tlatelolco y, en este momento, no solamente a ellos, sino a todos los muertos que hay en México. Es decir, comparado con lo que sucede ahora, parece un juego de niños el 68” (Lavista en TV UNAM 2018: min. 51:20-51:53). La pieza fue estrenada el 8 de diciembre de 2018 en la Sala Nezahualcóyotl por la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México (OFUNAM), con Ronald Zollman al frente, y los Niños y Jóvenes Cantores de la Facultad de Música de la UNAM, dirigidos por Patricia Morales.¹⁷

La predilección de Lavista por voces blancas está presente en otras obras corales religiosas que compuso anteriormente donde, si bien no fueron concebidas para coros infantiles, pide de manera enfática a los cantantes utilizar una técnica vocal que imite a aquella de los niños: voces lisas y *senza vibrato*. Para Zollman, la decisión de Lavista de usar un coro de niños simboliza la inocencia de las víctimas que fueron asesinadas brutalmente en Tlatelolco, entre quienes se encontraba una gran cantidad de estudiantes universitarios (Zollman en TV UNAM 2018: min. 48:21-48:37). Esta no sería la primera vez que Lavista escribió para esa formación vocal; ya en *Gargantúa* (2002) había utilizado coro de niños, acompañado por

¹⁷ Existe una videograbación del estreno (TV UNAM 2018).

orquesta y un narrador. Como veremos más adelante, estas dos obras, *Gargantúa* y *Réquiem de Tlatelolco*, están conectadas a nivel intermusical e intertextual.

Con base en escenas de las novelas del escritor renacentista François Rabelais, adaptada a francés moderno por Michèle y Jean Villatte, la obra *Gargantúa* se distingue dentro del catálogo de Lavista en varios sentidos. Además de ser una de sus piezas de mayor duración, es la única que musicaliza un texto en francés —idioma que Lavista hablaba y adoraba— y que incorporó el papel de un narrador. *Gargantúa* y *Pantagruel*, el conjunto de novelas francesas, narra la historia y las aventuras de dos gigantes, Gargantúa y su hijo Pantagruel, en la ciudad de París en el siglo xvi. Utilizando la sátira y el humor, la novela hace uso de un lenguaje vulgar y ofensivo con un alto grado de violencia.¹⁸

En la tradición católica romana, la Misa de difuntos (*Missa pro defunctis*) —celebración de la eucaristía en conmemoración de los muertos— tiene sus raíces en el siglo ii y la incorporación de polifonía en estas misas data del siglo xv. Por lo tanto, desde hace seis siglos este texto se ha musicalizado polifónicamente de manera ininterrumpida por una gran cantidad de compositores alrededor del mundo en una variedad de contextos, tanto sacros como profanos. Al ser un texto extenso, es común para los compositores omitir ciertas secciones. Además de utilizar dos textos del Ordinario de la Misa (el Kyrie y el Agnus Dei), las secciones del Réquiem que Lavista escoge provienen de la secuencia del *Dies irae*. El *Réquiem de Tlatelolco* tiene un total de siete secciones interpretadas de manera ininterrumpida: Introito, Kyrie, Dies irae, Recordare, Confutatis, Lacrimosa y Agnus Dei. Apartándose de otras musicalizaciones polifónicas del texto,

¹⁸ *Gargantúa*, concebida como una coproducción franco-mexicana, fue comisionada por el Amiens Métropole. Se realizaron dos versiones de la obra, una en francés y otra en español. Ambas fueron estrenadas en Francia y en México por la Orchestre de Picardie, dirigida por Edmon Colomer. Una grabación bilingüe coproducida por la Orchestre de Picardie, Amiens Métropole y Les Couleurs du Monde fue realizada en 2003. Esta grabación, que se llevó a cabo en Amiens, incluye a los Niños y Jóvenes Cantores de la Escuela Nacional de Música de la UNAM y al Chœur d'enfants d'Étouvie Amiens. Philippe Murgier interpretó el rol del narrador en la versión en francés y Guillermo Sheridan en la versión en español (Lavista 2003).

para comenzar y terminar su pieza Lavista incorpora la secuencia monofónica del Réquiem.

Aunque Lavista no intentó comunicar ninguna agenda política, la centralidad que le otorga a la secuencia *Dies irae* (Día de la ira) transmite un mensaje poderoso de justicia. El clímax de la pieza coincide justo con las líneas del poema que anuncian el destino merecido de los criminales: ellos serán condenados al fuego eterno. La sección *Confutatis* (Confundidos) empieza con un pasaje rápido en las cuerdas marcado *forte* y el coro, en *divisi* a dos voces, introduce las primeras líneas del texto: “*Confutatis maledictis / Flammis acribus addictis*” (“Confundidos los malditos, arrojados a las llamas acerbos”), en un canon al unísono. Esta música, sin embargo, no es nueva. Lavista incorpora una autocita proveniente de *Gargantúa*.

El pasaje de *Gargantúa* que Lavista incorpora en su *Requiem* proviene del sexto movimiento, titulado “Gargantúa y las campanas de Notre Dame”. En este punto en la historia, el gigante Gargantúa acaba de llegar a París. Después de ser perseguido por los parisinos, a quienes considera “gente tan tonta, tan inepta y tan boba”, busca refugio en las torres de la Catedral de Nuestra Señora, donde están las campanas. Y desde ahí, para “pagarles su derecho de entrada a la ciudad”, Gargantúa decide darles el “vino” que merecen y “convidarles un trago, pero solo será pa-reírse un poco”. Entonces, así como dice el libreto traducido al español por Aurelia Álvarez, Gargantúa “desabrochó su bragueta y orinó sobre la multitud con tal poderío que se ahogaron doscientos sesenta y un mil cuatrocientos dieciocho parisinos, sin contar mujeres y niños”.

¿De qué forma se puede interpretar esta inclusión proveniente de una obra secular conceptualmente centrada en las hazañas vulgares de un gigante en el contexto de una pieza sacra dedicada al descanso eterno de las almas del 68? Aunque disímiles en el terreno conceptual, propongo entender que el pasaje incorporado de *Gargantúa* en el *Réquiem de Tlatelolco* clarifica, de manera contundente, el mensaje central de la obra sacra: las almas de aquellos que fueron despiadadamente asesinados en Tlatelolco hallarán paz cuando los culpables sean condenados a las llamas de fuego y se haya alcanzado justicia eterna. La presencia de este intertexto musical es una realización ingeniosa del llamado de justicia: la cita musical de *Gargantúa*, que describe el asesina-

to de personas por una corriente de orina al pie de una catedral, es usada con el texto del *Requiem* cuando los malditos son arrojados a las voraces llamas. Mientras que en *Gargantúa* los niños cantan repetidamente “par ris” —frase que, además de hacer un juego de palabras con el nombre de la ciudad París, en español significa “de risa o de broma”— en el *Requiem* la línea que cantan es “oro”, del verbo orar (elevar petición). Dado que mi propia escucha estaba informada previamente por el motivo incesante proveniente de *Gargantúa* con el texto “par ris”, haciendo un ejercicio intertextual propongo entender la presencia del mismo motivo musical —ahora con un nuevo texto— como una broma interna de Lavista que, a su vez, actúa como una petición incesante para que las corrientes de orina erradiquen a los criminales que asesinaron a los estudiantes en Tlatelolco.

Hacia el final de la pieza, en una atmósfera mágica y a la vez escalofriante provocada por los delicados armónicos de las cuerdas sostenidos sobre arpegios de arpa y celesta en un registro agudo, el coro de niños en *divisi* a dos voces canta: “Agnus Dei dona eis / Requiem sempiternam” (“Cordero de Dios, concédeles el descanso eterno”). Mientras las cuerdas sostienen un Fa en armónicos naturales en *pianissimo*, un solo de trompeta anuncia el “Toque de silencio”, seguido por una segunda trompeta. Como se observa en el ejemplo 20.9, el coro, ahora en unísono, eleva por última vez la petición que abrió la pieza, puntualizada por las campanas tubulares: “Requiem aeternam dona eis, Domine” (“Dales, Señor, el descanso eterno”). Lavista quiso que la melodía de trompeta fuera ahora resemantizada en un contexto religioso.¹⁹ La inconfundible cuarta justa ascendente que abre el “Toque de silencio” le otorga a la audiencia un contexto familiar y, a la vez, alude a la ocasión y el propósito del momento que se está presenciando: habían pasado ya cincuenta años de ese evento terriblemente violento que cambió para siempre la historia de México. Desde entonces, en múltiples manifestaciones públicas y en toda conmemoración del evento, se puede escuchar a los mexicanos gritar a una voz: “Dos de octubre no se olvida”.

Aunque no es originaria de México, la melodía de trompeta conocida como “Toque de silencio” se toca todos los días en espacios militares al me-

¹⁹ Entrevista personal a Mario Lavista. Ciudad de México, 14 de enero de 2020.

The image shows a musical score for the beginning of the Requiem of Tlatelolco. It features six staves: Trompeta en C, Percusión, Campanas tubulares, Coro, Violin I, and Viola. The score is marked with 'Molto lunga' and 'Molto lento (♩ = ca 69)'. The Coro part includes the lyrics 'Re - qui - em - ae - ter - nam - do -'. The score includes dynamic markings such as 'p da lontano' and 'L.v. sempre'. There are also tempo markings 'Molto lunga' and 'Molto lento (♩ = ca 69)' at the top and bottom of the score.

Ejemplo 20.9: Mario Lavista, *Réquiem de Tlatelolco*, comienzo de la última página.

diodía, en reconocimiento a los héroes caídos. Después de un año entero de conmemoraciones del Movimiento Estudiantil del 68, durante el estreno mundial del *Réquiem de Tlatelolco* en la Sala Nezahualcóyotl la noche del 8 de diciembre de 2018, el público observó colectivamente un minuto de silencio en honor a aquellos que perdieron su vida mientras defendían ideales de libertad política y justicia social. Los segundos de absoluto silencio que Zollman sostuvo después del último acorde del coro y la orquesta se sintieron abrumadoramente cargados de sentimientos inexpresables. La repetición del canto monofónico que abrió la pieza otorgó un sentido de tiempo circular. Con este retorno, el público fue traído de regreso a un sentimiento de petición por el descanso eterno de los muertos de Tlatelolco (figura 20.1).

Tal vez haya sido este desenlace tan poderoso lo que llevó al crítico musical Iván Martínez a concluir que el *Réquiem de Tlatelolco* de Lavista “quizá se reconozca en la posteridad como una de sus obras más contundentes formalmente hablando de su periodo creativo actual, mientras que artísticamente mueve a la indefinición a los no creyentes y reafirma la fe de los religiosos”



Figura 20.1: Mario Lavista, Roland Zollman, Patricia Morales y la Orquesta Sinfónica de la UNAM en la Sala Nezahualcóyotl después del estreno del *Réquiem de Tlatelolco*, el 8 de diciembre de 2018. Fotografía: Daniel Silva. Cortesía de la Dirección de Música de la Coordinación de Difusión Cultural UNAM.

(Martínez 2018a). En su estimación, de todos los estrenos musicales llevados a cabo en México durante 2018, el estreno del *Requiem* es el que “más hondo cala en el espíritu y la cultura nacionales” (Martínez 2018b).

El hecho de que una Misa de difuntos haya sido la última pieza a gran escala que Lavista escribió antes de morir pudiera parecer como un augurio, una profecía, o un acto de mal agüero. Pero, al considerar los puentes que Lavista construyó a través de su música religiosa entre el campo terrenal y el espiritual, esta coincidencia tiene sentido. Hacia el final de su vida y, quizá, de manera inconsciente, Lavista tuvo la oportunidad de vincularse creativamente con un texto sacro que eleva una oración para el descanso eterno de las almas, incluyendo la de él. Si consideramos que Lavista tenía la profunda creencia en que la música es espejo del universo y que sus piezas religiosas abrían espacios de comunión con el mundo

espiritual y con la divinidad, entonces podemos entender al *Réquiem de Tlatelolco* como un espejo que refleja la propia transición de Lavista; de ser una criatura terrenal hacia lo que su hija, Claudia Lavista, denominó Luz Sonora.²⁰

* * *

Escribir música de carácter religioso fue una constante en la producción creativa de Lavista. Al fomentar una afinidad conceptual con los compositores de la Edad Media y el Renacimiento, Lavista se situó como integrante de una tradición específica, lo que también revela algo de su propia visión de la historia: “La tradición para mí no es algo que uno carga sobre los hombros [...] es algo liberador, porque uno elige a los antecesores; yo elijo a mis abuelos. Ellos son los que me han influido, otros no lo serán jamás” (Lavista 2005). Al respecto, el musicólogo y compositor Luis Jaime Cortez explicó: “Aunque Mario Lavista aprendió mucho de la vanguardia, [...] nunca se desbarranca en ese lugar común de nuestro tiempo. Aprende de Mozart y de Machaut, de Wagner y de Monteverdi. Son sus abuelos y quiere recordarlos” (Cortez 1988: 18). Lavista no solo recordaba a sus abuelos; los hacía agentes activos en su presente creativo. Como lo expresó en alguna ocasión, “Tan contemporáneo mío es Josquin de Prez, como Ligeti, y a los dos les tengo una profunda admiración”.²¹ Mientras que, al inicio de su carrera, Lavista evitó el uso de intervalos consonantes como quintas, cuartas u octavas paralelas por sus connotaciones potencialmente tonales, fue en su música religiosa donde se sintió liberado para emplearlas por el significado simbólico que se atribuía a los intervalos consonantes en el pensamiento medieval.

Lo expuesto anteriormente nos invita a ponderar las maneras en las que el propio compositor se situó, a la vez, dentro y fuera del paradigma mo-

²⁰ El 4 de noviembre de 2021, justo después del fallecimiento de Mario Lavista, su hija publicó un anuncio en su cuenta de Instagram que después se reprodujo en *Sonus Litterarum*: “Amigos queridos, mi papito abrió sus maravillosas alas y emprendió el vuelo a lo más luminoso del universo... Ahora es Luz Sonora” (VV.AA. 2021).

²¹ Entrevista personal a Mario Lavista. Ciudad de México, 11 de enero de 2005.

dernista. Aunque el término modernismo ha abarcado postulaciones divergentes, podríamos esbozar ciertos elementos que caracterizan esta corriente artística desde un ángulo musical: una búsqueda de originalidad y novedad, una intelectualización de la música enfatizando elementos formales, un espíritu provocador y rebelde unido a un impulso por experimentar y una predilección por una escucha compleja, asumiendo por ende la pérdida del favor del público en general. Las piezas religiosas exploradas en este estudio demuestran que Lavista resistió estos principios y se situó fuera de ellos: no solo asimiló y ejemplificó procedimientos compositivos del pasado, sino que también disputó el concepto de autonomía de la obra artística al utilizar materiales preexistentes y presentarlos en nuevos contextos. Al insistir en el uso de tropos musicales, citando pasajes enteros de su *Missa Brevis* en obras posteriores como *Cristo de San Juan de la Cruz*, el compositor desafió el paradigma modernista de la originalidad.²² Por otro lado, al preferir sonoridades transparentes, utilizando intervalos justos y/o consonantes, como en su *Réquiem de Tlatelolco*, Lavista desestabilizó la urgencia de novedad en el tratamiento de la consonancia/disonancia. Su música radica en otro lugar: en el plano de la autorreflexión y la comunión. Es en sus piezas religiosas donde Lavista establece espacios de comunión con las personas de su pasado y su presente y nos invita a ver su música como un espejo de su propia trayectoria compositiva.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO-MINUTTI, Ana R. (2014): “Forging a Cosmopolitan Ideal: Mario Lavista’s Early Music”, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 35/2: pp. 169-196.
- (2015): “Espejos de un orden superior: la música religiosa de Mario Lavista”, en *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, 134: pp. 67-82.
- (2016): “Escuchar la pintura, pintar la música: intertextualidad musical y pictórica en la música de Mario Lavista”, en *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, 139-140: pp. 85-105.

²² Richard Taruskin indicó que el uso de tropos desestabiliza la expectativa que se tiene de que una obra musical se sostenga por sí misma (Taruskin 2010: 64-67).

- (2023): *Mario Lavista: Mirrors of Sounds*. New York: Oxford University Press. <https://fdslive.oup.com/www.oup.com/academic/pdf/openaccess/9780190212728.pdf> [Consultado 25/11/2023].
- BURKHOLDER, J. Peter (1995): *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven: Yale University Press.
- (2001): “Intertextuality”, *Grove Music Online*, Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002241764> [Consultado 20/08/2023].
- CORAL, Leonardo (2021): “Impresionismo, música medieval y técnicas extendidas en el *Stabat Mater* para coro y octeto de violonchelos de Mario Lavista”, en *Sonus Litterarum. El sonido de las letras | Las letras del sonido*, 14 de noviembre. <https://sonuslitterarum.mx/impresionismo-musica-medieval-y-tecnicas-extendidas-en-el-stabat-mater-de-mario-lavista/> [Consultado 20/08/2023].
- CORTEZ, Luis Jaime (ed.) (1988): *Mario Lavista: textos en torno a la música*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional De Las Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.
- DUDEQUE, Norton (2022): *Heitor Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras: Intertextuality and Stylization*. New York: Routledge.
- GARCÍA BONILLA, Roberto (2001): *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GIBSON, Ian (2016): *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser*. Barcelona: Debolsillo.
- HERLINGER, Jan (2001): “Music Theory of the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries”, en Reinhard Strohm y Bonnie J. Blackburn (eds.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*. New York: Oxford University Press, pp. 244-300.
- KLEIN, Michael (2005): *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- KOSTKA, Violetta, FERREIRA DE CASTRO, Paulo y EVERETT, William (eds.) (2021): *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*. New York: Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- LAVISTA, Mario (2005): “Versiones del *Stabat Mater*”, en *Letras Libres*, 31 de agosto. <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/versiones-del-stabat-mater> [Consultado 20/08/2023].
- (2006): “Guido y Sor Juana”, en *Letras Libres*, 31 de enero. <https://letraslibres.com/revista-mexico/guido-y-sor-juana/> [Consultado 20/08/2023].

- (2013): “El sonido y lo visible”, en Rosa Campos de la Rosa (ed.), *Cuaderno de música I*. Ciudad de México: El Colegio Nacional, pp. 93-102.
- MARES, Pablo (2014): “Inaugura el compositor Mario Lavista las actividades de la Cátedra Julio Cortázar”, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, 28 de febrero. <http://www.cucsh.udg.mx/noticia/inaugura-el-compositor-mario-lavista-las-actividades-de-la-catedra-julio-cortazar> [Consultado 11/07/2022].
- MARTÍN, Eutimio (ed.) (1998): *Federico García Lorca. Antología comentada (Poesía, teatro y prosa)*, 2ª ed. Madrid: Ediciones de la Torre.
- MARTÍNEZ, Iván (2018a): “Mario Lavista: *Réquiem de Tlatelolco*”, en Confabulario, *El Universal*, 15 de diciembre. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/mario-lavista-requiem-de-tlatelolco/> [Consultado 20/08/2023].
- (2018b): “Música clásica: un año de estrenos”, en Confabulario, *El Universal*, 22 de diciembre. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/musica-clasica-2018/> [Consultado 20/08/2023].
- METZER, David (2003): *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SANTIÁÑEZ, Nil (2000): “Lorca, poeta neoclásico: la ‘Oda a Salvador Dalí’”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 25/2: pp. 587-607.
- STRAUS, Joseph N. (1990): *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
- TARUSKIN, Richard (2010): *The Oxford History of Western Music*, vol. 1: *Music from the Earliest Notation to the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- VÁZQUEZ, Hebert (2009): *Cuaderno de viaje: un posible itinerario analítico en torno a Simurg y Ficciones de Mario Lavista*. Ciudad de México/Morelia: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Proart.
- VV.AA. (2021): “Mario Lavista (1943-2021): Obituario”, en *Sonus Litterarum. El sonido de las letras | Las letras del sonido*, 4 de noviembre. <https://sonuslitterarum.mx/mario-lavista-1943-2021/> [Consultado 20/08/2023].

GRABACIONES SONORAS Y AUDIOVISUALES

- ACADEMIA DE LAS ARTES (2007): *Concierto Sinfónico* [audio]. Orquesta Sinfónica Nacional, Juan Carlos Lomónaco, dir. <https://academiadeartes.org.mx/concierto-sinfonico> [Consultado 20/08/2023].
- LAVISTA, Mario (2003): *Mario Lavista: Gargantúa* [2 CD]. Orchestre de Picardie, Edmon Colomer, dir.; Choeur d'enfants d'Étouvie Amiens, Bruno Sicaud, dir.;

- y Niños y Jóvenes Cantores de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, Patricia Morales, dir. Triton 331133.
- (2009): *Mario Lavista: Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram* [CD]. Contemporary Vocal Ensemble de Indiana University, Carmen-Helena Téllez, dir. Tempus Clásico 10033.
- (2015): *Mario Lavista: Stabat Mater y otras obras sacras* [CD]. Contemporary Vocal Ensemble de Indiana University, Carmen-Helena Téllez, dir. Tempus Clásico 10010.
- TV UNAM (2018): *Programa 7. OFUNAM. Tercera Temporada 2018* [vídeo]. Orquesta Firlarmónica de la UNAM, Ronald Zollman, dir. <https://www.youtube.com/watch?v=SREOCq2l7c0> [Consultado 20/08/2023].