

HUGO ROCA JOGLAR

“*Me interesa acercar las almas hacia lo inexplicable*”

El mexicano Mario Lavista (1943-2021) es uno de los compositores más destacados de la segunda mitad del siglo xx. Su obra, que abarca diversos géneros, se caracteriza por una curiosidad permanente de encontrar nuevas formas de articulación sonora. A manera de homenaje a su legado artístico, presentamos una de sus últimas entrevistas que le concedió a su amigo, el escritor Hugo Roca Joglar, en donde ofrece una aproximación a su pensamiento musical.



Mario Lavista está condenado a buscar y entender su canto entre caos, incertidumbre y conflicto. Su tragedia fascinante es la de nunca haber sentido la seguridad de tener un propio sonido. -Carlos Chávez nos pedía en su taller de composición una fuga tipo Bach, una sinfonía tipo Mozart, un concierto tipo Schumann ..., pero eran meros ejercicios que nada tenían que ver con lo que yo quería que fuera mi música.

Bach, Mozart y Schumann abarcan tres siglos de música (xvii, xviii y xix) que están unidos en torno a la aburrida certeza de un idioma ideal: la tonalidad, en donde la melodía es parámetro absoluto. Mario Lavista -y cualquier compositor sensato de la segunda mitad del siglo xx- nunca ha tenido esa seguridad: ¿cómo tenerla si hacia la primera guerra mundial la tonalidad fue destruida y de sus cenizas surgieron interminables maneras de articulación sonora (algunas tan radicales como la electroacústica, en donde el sonido -gracias a la manipulación tecnológica- puede ser convertido en materia)?

Imaginemos entonces a un jovencísimo Mario Lavista al lado de un jovencísimo Eduardo Mata (1942-1995), hacia 1965, en un salón de clases; ambos componen en estilo antiguo -de malas, rencorosos y despreciativos, bajo la irónica mirada de Carlos Chávez-, con la certeza doliente de que esa música anacrónica, fácil, cursi e inútil es una forma humillante de perder su tiempo -tiempo que anhelan dedicar a experimentos radicales.

i

Mario Lavista con el Grupo Cuanta. Archivo Familiar.



ii
Mario Lavista y el compositor John Cage. Archivo Familiar.

iii
Mario Lavista con la bailarina Pilar Urreta. Archivo Familiar.

Mario Lavista está sentado en la biblioteca del Colegio Nacional. Su voz es grave y templada. El silencio resulta muy importante entre sus palabras.

—Cuando comencé a definir una estética propia, me opuse a construir algo que sonara consonante. —Mario Lavista está sentado en la biblioteca del Colegio Nacional, a un costado del Templo Mayor, detrás de la Catedral. Conversa con traje gris, lentes y camisa blanca sin corbata. Su voz es grave y templada. El silencio resulta muy importante entre sus palabras; significa, como ahora, que algo lo preocupa cuando se prolonga- [...] la experimentación era un camino que quería seguir y John Cage una figura que me interesaba.

John Cage (1912-1992) había dicho “que la música se produzca por sí misma; el compositor no tiene por qué hacer que las notas lo sigan: ¡qué el azar tome las decisiones!”.

En México, los jóvenes compositores —durante las décadas de los años sesenta y setenta—, incluso los más arrojados —como Julio Estrada (1943) o Manuel Enríquez (1926-1994). escucha-

ban a Cage con interés curioso, pero nunca estuvieron dispuestos a abrir su pensamiento hacia la indeterminación absoluta.

Cuando Cage —invitado por la UNAM— ofreció un concierto a piano en la biblioteca Benjamin Franklin de la ciudad de México, Mario Lavista absorbió esa música (“Études Australes I-VIII”, de 1975) con ávida simpatía creadora y compuso una extraña obra de inspiración *cageiana*: “Jaula” (1977), para cualquier número de pianos preparados (con tornillos y pedazos de goma y madera metidos entre las cuerdas) e ilimitadas posibilidades interpretativas.

Cada interpretación posible de “Jaula” parte de una partitura gráfica —diseñada por el artista plástico Arnaldo Coen— que muestra una serie de cubos concéntricos con puntos plateados colocados en las aristas que representan sendas notas musicales: Do-La-Sol-Mi (C-A-G-E, en la nomenclatura musical estadounidense). Ningún parámetro está establecido; el timbre, la altura, la duración o el ritmo son aspectos completamente

libres. Aunque el compositor controla las características de la atmósfera sonora al fijar la prohibición de salirse de las cuatro notas establecidas en la partitura gráfica.

—Después, poco a poco, me liberé de ese prejuicio: del prejuicio de que todo lo consonante debe ser destruido, y mis obras comenzaron a incorporar intervalos consonantes, pues a veces así lo solicitaba mi pensamiento musical. —Mario Laviña es solemne y amable; su solemnidad tiene que ver con las ideas; su amabilidad con el espíritu. Es artista de trato fácil y pensamiento profundo, místico y complejo. Su música pertenece únicamente al segundo aspecto (al referente a su pensamiento), y aquí no hay concesiones: si no representan fielmente sus ideas, Mario Laviña nunca escribirá sonidos amables. Por ejemplo: en mi obra “Marsias” (1982; para oboe y ocho copas de cristal), describo el mundo de divino de Apolo, encomendado a las copas de cristal, con intervalos (como quinta y octava) que los compositores de la antigüedad, los renacentistas y barrocos utilizaban para comunicarse con Dios. En cambio, utilizo intervalos disonantes, como la sép-

tima o el tritono, que antiguamente se asociaban con la maldad, con lo diabólico incluso, para describir el mundo de Marsias; es decir: para ilustrar (por medio del oboe) la debilidad de los hombres.

★

Extraigamos al azar cinco elementos de la poética *laviñiana*:

1. Evocaciones de “Jaula”: arrojada música impredecible, casi iconoclasta.
2. Evocaciones de “Marsias”: místico panorama que propone la sonora convivencia entre el cielo y la tierra.
3. Tributo a un excéntrico de nombre John Cage; mitológicos recuerdos de pastores y de dioses.
4. Preparar un piano; trazos de humana debilidad a cargo del oboe; buscar lo divino al frotar finas copas de cristal.
5. Colorear a través de proporciones; la distancia entre las notas afinada como declaración de principios: en Intervalos consonantes existen los cuerpos celestes; tormentos y placeres carnales están trazados con disonancias.

Una poética de hermetismo raro, que acude a la contemplación y luego existe en el riesgo.

75



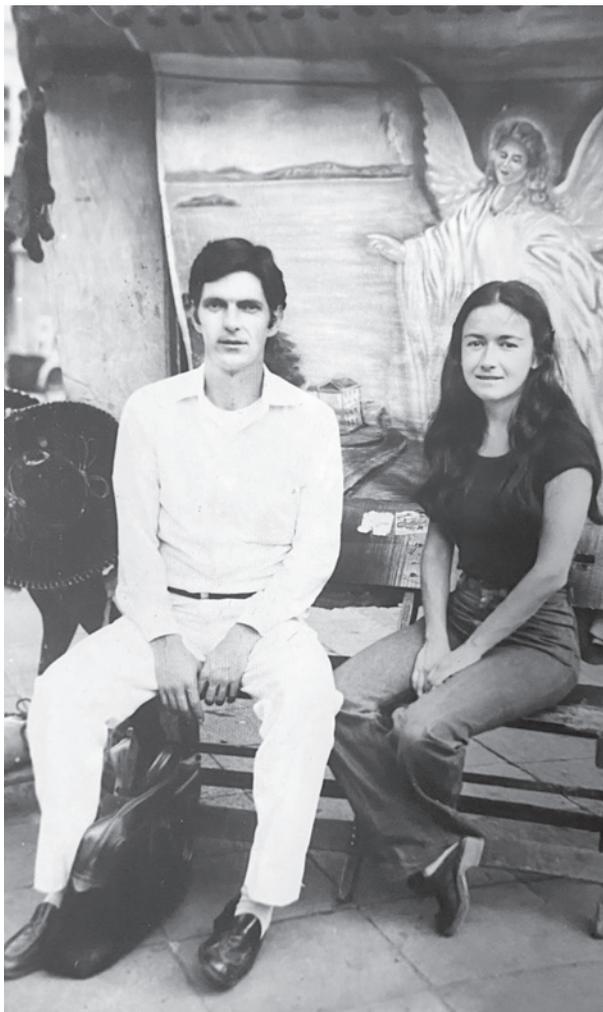


—¿Alguna vez, tras más de medio siglo de hacer música, ha sentido la tranquilidad de haberse acercado a un idioma ideal?

Mario Lavišta parpadea. La cara relajada. Recorre con la vista los estantes. Abre la boca y la cierra sin emitir sonido. Se muerde los labios. Toma agua. Nariz delgada; delineadas las líneas de los labios. Cejas ralas, amplia frente y cara cuadrada.

El centro y su estruendo perpetuo. Desde esta biblioteca, los sonidos se fusionan en mezclas asombrosas: entre cercano claxon sostenido y ecos de un desafinado organillero interpretando “Palomita blanca”, un baladro de “gaaas” en voz masculina sirve como fondo de la conversación que una mujer sostiene por celular en el patio del Colegio Nacional cuyas palabras sueltas –“cinismo”, “chingaderas”, “¡te callas!”– la perfilan turbulenta.

John Cage aquí se divertiría mucho: en la biblioteca del Colegio Nacional, al lado de Mario Lavišta, en septiembre de 2016, escuchando los sonidos de su entorno, quedándose quieto, sin manipularlos, sin obligarlos a seguirlo, dejándolos ser, y así, no siendo compositor, abriría una nueva dimensión sonora en donde la música en la CdMx se crea en tiempo real, por sí misma.



“Nunca he encontrado ni creo encontrar jamás un idioma ideal ...”

Y Mario Lavišta se quedaría callado también al lado de John Cage y luego tal vez le recitaría ese poema de Octavio Paz en donde el poeta se ofrece en sacrificio para que los sonidos pasen a través de él: “Dentro de mí los oigo/pasar afuera./Fuera de mí los veo/pasar conmigo./Yo soy la circunstancia/ [...] Soy/una arquitectura de sonidos/instantáneos/sobre/un espacio que se desintegra”.

—¡No, jamás! –Mario Lavišta sonríe; una sonrisa suave e incompleta. Cabello blanco peinado con impecable raya de lado. Cuerpo esbelto y dedos alargados. Insiste en recorrer con la vista los estantes. Grandes libros antiguos; gordos, de

paŝta gruesa. Obras completas: de Plinio, de Cicerón y de Milton. –nunca he encontrado ni creo encontrar jamás un idioma ideal ...



Mario Lavista acude a Octavio Paz –a *Vislumbres de la India*– para escribir *Hacia el comienzo* (1984) para mezzosoprano y gran orquesta, una obra en donde explora cómo el alma va y viene entre la tensión de la unidad y la vacuidad; de pronto, en su búsqueda hacia lo divino, resulta que el erotismo es una de las tantas maneras que existen para rezar.

Mario Lavišta acude a Octavio Paz y también a Javier Villaurrutia –a la “Suite del insom-

77
nio”- para, en “Reflejos de la noche” (1984; para cuarteto de cuerdas), trasladar el verso “la noche juega con los ruidos, copiándolos en su espejo de sonidos” a un mundo musical fantasmagórico en donde no hay cantantes ni realidades, sonidos armónicos únicamente (Álvaro Mutis dijo sobre esta obra: “nadie, en fin, conseguirá evocar la despojada maravilla de esta música limpia de las más imperceptibles huellas”).

Mario Laviña acude a Octavio Paz, a Javier Villaurrutia y también a Carlos Fuentes. Convierte el largo cuento *Aura* en una ópera (1989, con libreto de Juan Torvar) hermética -la acción nunca sale de una casa de cortinas cerradas- y floral -de flores marchitas- cuyo desarrollo es un flujo único, continuo, incontenible, que surge de las fusiones y colisiones entre cuatro temas:

1. El de la Casa (cuerdas).- Sonidos armónicos que al efectuar una progresión de acordes muy corta dan la impresión de cerrarse sobre sí mismos.
2. El de la vieja-mezzo Consuelo (alientos).- Lúgubre y coqueta. A veces se confunde con los sonidos de la Casa, como si hubiese sido absorbida por ellos.
3. El de la joven-soprano Aura (maderas y celesta).- Contemplativo, lejano y vagamente melódico (un melodismo de invención triste).

4. El del joven tenor Felipe (clarinete).- Contrasta con todo: juvenil y lleno de ilusiones, aunque poco a poco se desvanece en la soledad y en la pena.

Paz, Villaurrutia y Fuentes. Tres hombres que le dan letras a Mario Laviña. Letras que, a lo largo de su carrera musical -sobre todo durante la década de los ochenta- le sugieren caminos y descubren voces posibles. Y eso -para un condenado a existir rodeado de interminables maneras de articular sonidos- es algo muy cercano al consuelo.

Paz, Villaurrutia y Fuentes. Tres hombres que le dan letras a Mario Laviña. Letras que le sugieren caminos y descubren voces posibles.

★

Y de pronto, cesa la angustia.

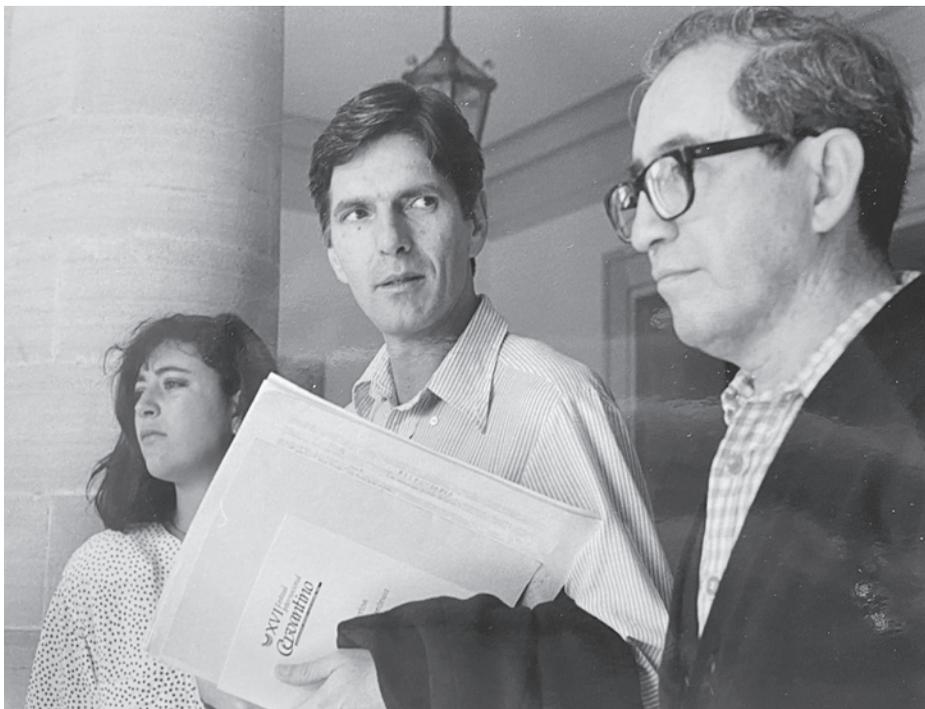
Mario Laviña es un hombre que cuando se aleja de su propio sonido -incluso en terrenos musicales- transmite claridades. Tomemos, por ejemplo, los 18 ensayos -publicados en diversas revistas, sobre todo *Letras Libres*, y extraídos de conferencias, como la que pronunció en 1998 (“El lenguaje del músico”) cuando ingresó al Colegio Nacional- compilados en “Cuaderno de música”: un libro

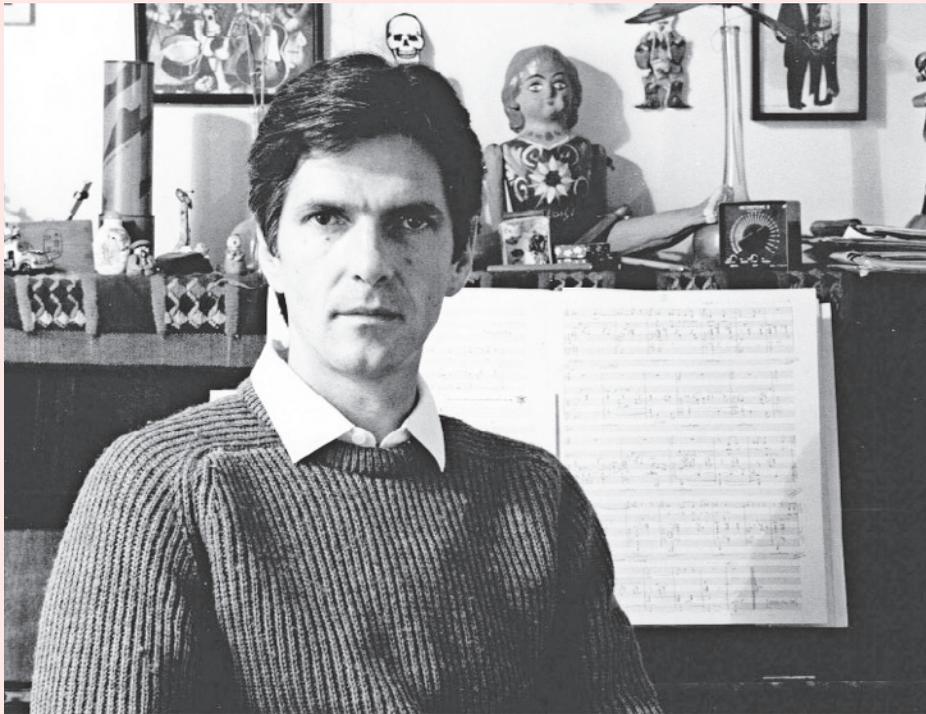
iv

Mario Laviña con la flautista Marielena Arizpe. Archivo Familiar.

v

Mario Laviña con los compositores Gabriela Ortiz y Joaquín Gutiérrez Heras. Archivo Familiar.



**vi**

Mario Lavista. Colección particular.

vii*Revista Pauta*. Fundada en 1982 por Mario Lavista a iniciativa de Nacho Toscano.**viii***Mario Lavista: textos en torno a la música*. CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1990, 171 p.**ix**

Mario Lavista con su hija Claudia y su nieta Elisa. Archivo Familiar.

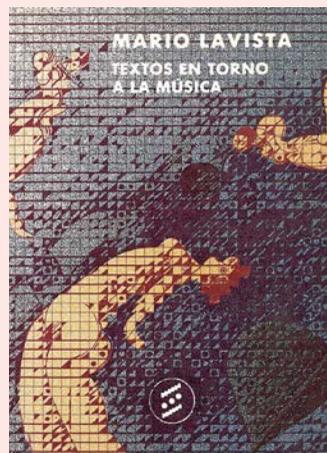
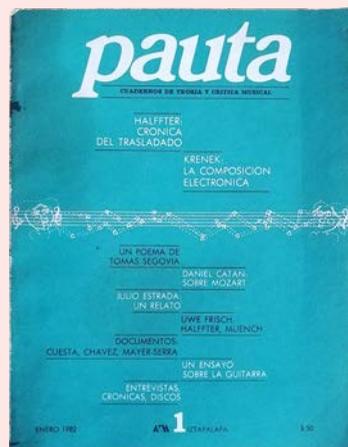
construido con letras seguras sobre sus lenguajes -diáfanos, melódicos y lineales- y seguras de sobre sus ideas -armónicas, accesibles y vigorosas.

Leemos sobre su audición de “El mar” de Debussy: la innovación en la geometría sonora de la obra radica en un diálogo esencial en donde los parámetros musicales mantienen un incesante peregrinaje -como el ir y venir del oleaje- entre estructuras rítmicas regulares y complejas texturas polimétricas, entre contornos melódicos y sonidos fragmentados, entre reexposiciones y giros inesperado; un diálogo -al fin de cuentas- entre presente y pasado que está enrarecido por la presencia permanente, brumosa, de un brillo opaco, casi sombrío, de acordes

ingrávidos, “que flotan sobre las aguas sin que ninguna necesidad de causa y efecto los obligue a ir a determinado lugar: son acordes que vagan con libertad”.

Así también escribe Mario Lavista: alegre, curioso y libre, como Schumann, como Manuel M. Ponce, como Joachim Raff: sin la meticulosidad del historiador, sin el énfasis geográfico del musicólogo, sin la mirada corrosiva del crítico. El único afán de su pluma es el de compartirle al mundo -al mundo de los melómanos- narraciones musicales sobre fobias y gustos, admiraciones y enojos. Son letras que surgen desde su -liberada- intimidad.

Quien haya visto y escuchado durante la década de los años setenta a Mario Lavista abrir un piano, prepa-



Mario Lavista aprendió de Chopin sobre fidelidad: amar a un instrumento y no abandonarlo jamás; sobre atmósferas oníricas: frases melódicas asimétricas dentro de simétricas estructuras formales, y sobre concisión: obras breves que cuentan historias en donde no sobra nada y nada falta.

79
rarlo con juguetes y jalar las cuerdas en vez de pulsar las teclas no podría imaginarlo escribiendo “Chopin, nuestro contemporáneo”; no podría creer que un disonante compositor mexicano ávido de experimentaciones radicales pueda admirar al santo patrón de la imaginación pianística romántica. Y, sin embargo, Mario Lavista aprendió de Chopin sobre fidelidad: amar a un instrumento y no abandonarlo jamás; sobre atmósferas oníricas: frases melódicas asimétricas dentro de simétricas estructuras formales, y sobre concisión: obras breves que cuentan historias en donde no sobra nada y nada falta.

Una posible lectura de los “Cuadernos” de Mario Lavista es esa: descubrir cómo los sonidos que admira no suelen guardar una relación aparente con los sonidos que inventa; cómo entre músicas opuestas, incluso antagónicas, existen vínculos invisibles, subterráneos, que las hermanan.

Y otra posible lectura es la contraria: encontrar evidentes coincidencias. Leemos, por ejemplo, la crónica sobre su encuentro -en 1974- con el misterioso Conlon Nancarrow (1912-1997), compositor estadounidense que se nacionalizó mexicano y cuya obsesión por construir intrincados laberintos lo orilló a dejar de componer para instrumentos acústicos y dedicarse en exclusiva a crear música para piano.

Mario Lavista lo visitó en su casa de Las Águilas construida por Juan O’Gorman. “Su estudio era una especie de intrincado taller mecánico-musical: había, aquí y allá, toda suerte de objetos, escuadras, reglas y compases, lápices y plumas de varios tamaños; sobre una mesa inmensa descansaban los rollos que día a día Nancarrow transformaba en música por medio de extraños y exactos aparatos que perforaban el papel en los puntos asignados”.

Y Mario Lavista excitado y triste se rinde -excitado por los sonidos, triste por el desprecio que Nancarrow recibió en México- ante esta velocísima música en donde las extrañas proporciones numéricas -concebidas para una máquina- crean en el oyente la ilusión de líneas sonoras que se desplazan a velocidades diferentes.

★

—¿En qué idiomas hablará su próxima música?

—Me interesa la música sacra ... -Mario Lavista no entiende a las iglesias modernas, no entiende cómo no pueden darse cuenta de que la espiritualidad en un mensaje sagrado radica en la música y no en las palabras, no entiende por qué no han renovado sus misas, sus credos, sus himnos, sus aves marías ... Para él es muy claro: si la gente se ha alejado de los dioses es porque la Iglesia se ha alejado de la música- me interesa retomar el sentido antiguo que tenía la música como el vehículo más eficaz de acercar las almas hacia lo inexplicable ...

