
El lenguaje del músico

Mario Lavista

*A continuación presentamos el discurso de ingreso al Colegio Nacional de Mario Lavista (1998).
Acompañan al texto, como apéndices, la salutación a cargo de José Emilio Pacheco, así
como la contestación de Alejandro Rossi, ambos miembros de El Colegio Nacional.*

Agradezco muy cumplidamente al distinguido grupo de científicos, intelectuales y artistas de El Colegio Nacional su invitación a formar parte de esta ilustre casa. Es un honor y un privilegio ser miembro de tan eminente y selecto cuerpo colegiado. Mi gratitud especial a quienes generosamente presentaron mi candidatura para llenar una de las vacantes.

En ésta que es mi lección inaugural deseo examinar algunos aspectos de orden técnico y estético que han configurado el quehacer musical de nuestro siglo, y han guiado en gran medida mi trabajo como compositor. Uno de los más relevantes y significativos es el que se refiere a la diversidad de voces y de tendencias, a los formidables hallazgos y cambiantes rostros que dibujan la imagen múltiple y plural de la música moderna.

Son el asombro y no pocas veces la perplejidad, los sentimientos, si como tal pueden definirse, que determinan nuestra actitud ante las maneras tan diferentes de hacer y concebir la música de nuestro tiempo. Se trata de una auténtica torre de Babel en la que las lenguas son muchas y en cuyo ámbito conviven los compositores progresistas con los conservadores. Recordemos que el delicioso cuento musical *Pedro y el lobo* de Prokofiev, música neoclásica por excelencia, es contemporáneo de *Lulu* de Alban Berg, obra maestra del arte lírico, cuya estética se identifica con el Expresionismo, uno de los movimientos renovadores

del siglo xx; al tiempo que Béla Bartók y Silvestre Revueltas conciben sus extraordinarios y novedosos cuartetos de cuerda, Gershwin y Kurt Weill estrenan comedias musicales en Broadway; mientras Moncayo escribe su *Huapango*, John Cage trabaja en el piano preparado y presenta su famosa y radical 4'33" en la que el único elemento que se indica en la partitura es la duración; el mismo año en que Stravinski sorprende al mundo con la *Consagración de la primavera*, otro ruso, Rachmaninov, redacta una música deudora del lenguaje del siglo xix; en 1949, año en el que muere Richard Strauss poco después de haber escrito sus espléndidas y decimonónicas *Cuatro últimas canciones*, Olivier Messiaen compone *Modo de valores e intensidades*, la primera obra en la que se serializan los llamados parámetros musicales; *Turandot*, última e inconclusa ópera de Puccini, se estrena al mismo tiempo que Arnold Schoenberg presenta sus primeras obras dodecafónicas, técnica que representa una de las tentativas más importantes para llegar a un nuevo ordenamiento del material sonoro; a principios de los años sesenta, Carlos Chávez introduce en su música el novedoso principio de la no-repetición, mientras que en Estados Unidos Terry Riley y Steve Reich escriben obras minimalistas, cuyo principio estructural se basa en la repetición y transformación constante de unos cuantos elementos; en esos años no pocos compositores mexicanos siguen obedeciendo estérilmente la ideología de la escuela nacionalista, al tiempo que Manuel Enríquez lleva a cabo una renovación en el lenguaje a través de procedimientos aleatorios y el empleo de una novedosa grafía musical.

Estos ejemplos ilustran en forma harto evidente las enormes distancias que separan, tanto en el orden técnico como estilístico, a un compositor de otro. Podría señalarse con justa razón que en otras épocas han existido también diferencias notables de estilo entre compositores de un mismo periodo, tal el caso de Chopin y Berlioz o de Verdi y Brahms. Pero no obstante los rasgos tan personales e inequívocos que encontramos en su música, estos compositores hablaron una sola lengua, un mismo lenguaje: el lenguaje de la tonalidad. Este sistema teórico delimitaba territorios precisos haciendo posible, por ello mismo, que la música y los músicos occidentales hablaran la misma lengua durante los siglos xvii, xviii y xix. Había no sólo una confianza sino una certidumbre

en el lenguaje. Autores tan diferentes como Pergolesi, Rameau, Purcell, Bach, Manuel de Sumaya, Mozart, Rossini, Schumann, Liszt, Ricardo Castro y Saint-Saëns, por no citar sino a unos cuantos, se sirvieron de este sistema musical para “hacer audible” todo lo que tenían que decir, todo lo que tenían que *cantar*.

Por el contrario, en la música de nuestro siglo hay una voluntad no tanto por definir y trazar los límites que separan lo que es música de lo que no lo es, sino por ampliar sus fronteras colocándolas en lugares hasta hoy insospechados. En nuestros días, los territorios son extremadamente vastos, flotantes y de naturaleza diversa. El sistema musical que había unificado a Occidente se pone en tela de juicio y surge de inmediato la incertidumbre en el lenguaje. Deja entonces de tener vigencia esa especie de contrato social unánime y homogéneo que rigió la actividad musical en épocas pasadas, y cuyos signatarios, es decir, los compositores, los intérpretes y los oyentes, hablaban y se comunicaban a través de un mismo idioma. Hoy, la situación es radicalmente distinta: la música de nuestro siglo, como dije antes, señala sin cesar nuevas fronteras —todas ellas, paradójicamente, definitivas, pero al mismo tiempo siempre cambiantes— e inaugura insólitas e inesperadas maneras de hacer música.

La historia de Occidente registra ciertos periodos durante los cuales el arte de la música se cuestiona y los planteamientos que surgen intentan no solamente definir las características de las nuevas corrientes sino la función, el significado y la naturaleza misma de la música. Se trata de épocas en las que se ponen en entredicho valores largamente establecidos: estética, teoría y sintaxis musicales pierden la vitalidad que alguna vez poseyeron.

Es posible observar este tipo de situaciones y comportamientos en los inicios del siglo XIV, cuando las estructuras rítmicas y la notación musical experimentaron alteraciones radicales suscitándose la famosa querrela entre los defensores del recién creado *Ars Nova*, con Philippe de Vitry y Jean de Muris a la cabeza, y sus impugnadores —como Jacobo de Liège— que abrazaban las prácticas musicales del *Ars Antiqua*. Dos siglos después, en las postrimerías del Renacimiento, Claudio Monteverdi define la música nueva como la *Seconda pratica*, la cual

contempla el empleo cada vez más frecuente de un sistema armónico conocido con el nombre de Tonalidad —que, como ya he dicho, regiría la música durante los siguientes trescientos años— y la invención del *stile recitativo* que daría nacimiento a una nueva y fascinante forma artística, a un género teatral-musical llamado Ópera. Estas dos portentosas creaciones —la Tonalidad y la Ópera— marcan el comienzo del arte musical barroco y el ocaso del mundo modal y polifónico del Renacimiento.

El último periodo lo estamos viviendo y pienso que está precedido por dos acontecimientos fundamentales. En primer lugar, hay que referirse a las formidables e inusitadas construcciones armónicas del *Tristán e Isolda*. A partir de 1859, año en el que Wagner termina de escribir su ópera, el lenguaje clásico comienza a sufrir una serie de transformaciones que minarán este sistema de manera irremediable. La lógica que gobierna la sintaxis armónica de esta obra no puede ser ya explicada y analizada con base en criterios tradicionales: el tipo de organización instituido por la gramática clásica se ve secretamente amenazado por las nuevas relaciones formales que se establecen durante el devenir del discurso musical. Las estructuras armónicas de índole cromática del *Tristán* dan origen a un universo en perpetua transición en el que nada se detiene o parece detenerse. Debido a este cambio tan drástico en la articulación de las formas musicales nuestra situación como oyentes es fundamentalmente distinta a la de cualquier melómano anterior a Wagner. Su música nos mantiene inmersos en un mundo sonoro poseedor de una tremenda carga y concentración emotivas, en el que se ha derrumbado el orden jerárquico aceptado hasta entonces.

Muchos años después, en 1894, se escucha en París el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy. Esta obra constituye uno de los encuentros más afortunados entre la poesía y la música. En ella, al igual que en la égloga de Mallarmé, aspiramos un nuevo perfume, una fragancia desconocida. La flauta del fauno, al querer perpetuar estas ninfas, insta una respiración ausente hasta ese momento en la música. El soplo de Debussy, escribiría Mallarmé poco tiempo después del estreno, nos hace escuchar una luz diferente. Por su novedosa construcción formal, la sorprendente combinación de colores y de resonancias inusitadas, y la

nueva y deslumbrante luminosidad que emana de esta partitura, bien puede afirmarse que la música moderna, la de nuestro siglo, despierta con el *Preludio a la siesta de un fauno*. Occidente deja entonces de hablar una sola lengua; se inventan otros sistemas, otros mecanismos y técnicas musicales, tantos como escuelas, tendencias o compositores. La atonalidad, el dodecafonismo y el serialismo, la bitonalidad y la bimodalidad, el minimalismo y la nueva complejidad, la técnica de grupos y la música aleatoria son algunos de los nombres que designan las diversas maneras de pensar y hacer música en nuestro tiempo.

A esta constelación de técnicas y procedimientos se sumarían poco después de la segunda Guerra Mundial el inusitado mundo de la electrónica y el de la música concreta. Esto constituye un hecho de enorme importancia ya que amplía de forma considerable el universo sonoro y permite al compositor trabajar directamente con el sonido. Así, el proceso musical se invierte. En la música escrita para instrumentos el compositor parte de una idea abstracta que expresa por medio de una notación convencional, la partitura, la cual será descifrada por el ejecutante para traducirla en sonidos. En el mundo de la electroacústica, en el mundo de la informática, la obra se compone directamente en un *diskette* o en una cinta digital sin necesidad de emplear una partitura. El compositor es aquí el único intérprete de su obra ya que el proceso creativo y el proceso interpretativo los realiza simultáneamente una sola persona.

Pero ya sea que el compositor escriba una pieza instrumental en la que debe contar con el auxilio de una partitura, o que decida hacer una obra electroacústica sin tener que recurrir a la notación convencional, resulta claro que en cualquier caso, y dada la ausencia de un lenguaje único y omnipotente, la organización del material musical, si bien debe responder a un preciso plan de creación, se rige por leyes y relaciones formales válidas únicamente en el ámbito de una determinada obra. Aquí, habría que señalar que la no-dirección y la no-significación del objeto sonoro en su estado elemental hacen posible el uso de una técnica combinatoria en organismos articulados de acuerdo a principios de orden formal, que están mucho menos restringidos que los que rigen a las palabras. En efecto, la lógica que gobierna las asociaciones gramaticales impide que las palabras puedan ser fácilmente permutadas sin

causar una pérdida total o parcial del sentido de la frase. Pero en la música, la lógica que determina una asociación cualquiera se efectúa dentro de límites menos rigurosamente definidos, ya que un sonido en sí mismo no remite a nada, no designa nada. En el dominio del lenguaje el fonema podría equipararse con el sonido ya que, al igual que éste, no encierra en sí mismo ninguna significación. Sólo una combinación dada de fonemas posee un sentido. Pero en el ámbito de la música, si una combinación de sonidos dijese algo, sería palabra. Un sonido podrá articularse con otro, pero nunca significará. Lo musical pasa directamente del fonema a la sintaxis ignorando la etapa del léxico. En esto reside la libertad de su sintaxis.

El mundo de la electroacústica nos ha permitido también conocer la existencia al interior del sonido de una gran proporción de ruido. Esta evidencia puede, a primera vista, parecer simple y superficial; sin embargo, ha enriquecido sensiblemente el universo de la música dando origen a una nueva problemática que la tradición definía en términos de consonancia-disonancia, y que en la actualidad se podría formular en términos de sonido-ruido. Ya a principios de este siglo el movimiento futurista, animado por Luigi Russolo, preconizaba su empleo como elemento musical y proponía incluso una clasificación de acuerdo a sus cualidades tímbricas y dinámicas. Son notables a este respecto los *intonarumori*, instrumentos productores de ruido inventados por este grupo de compositores italianos.

La pregunta que surge es: ¿cómo puede el ruido ser musical? Esta interrogante reclama otra más: ¿cómo puede el sonido ser musical? Me parece que el sonido y el ruido son en esencia sonoros, valga la expresión, antes de ser musicales. Sonoro es todo aquello que percibimos auditivamente, musical es ya un juicio de valor. Es el contexto cultural del oyente y su intención al escuchar lo que permitirá calificar estos elementos como musicales. John Cage escribió en su libro *Silence*: “Donde quiera que estemos lo que más oímos es ruido. Cuando lo ignoramos nos molesta. Cuando lo escuchamos nos parece fascinante”. No es producto de la casualidad que nuestro siglo sea testigo de la aparición en Occidente de un nuevo género en el campo de la música de cámara: los conjuntos de percusión, y de la consecuente creación de un amplísimo

e importante repertorio para estos instrumentos “hacedores de ruido”, repertorio que, como se sabe, tuvo su origen en 1930, con las sorprendentes *Rítmicas 5 y 6* del cubano Amadeo Roldán y con *Ionización* de Edgar Varèse, escrita al año siguiente.

El último tema que quisiera examinar ya que incide de manera directa en mi trabajo de música de cámara, se refiere a la exploración y al estudio de las nuevas técnicas en los instrumentos tradicionales. Esta búsqueda ha dado origen a un nuevo virtuosismo, a una práctica instrumental que hace suya toda una serie de hallazgos técnicos y expresivos, a la vez que continúa y renueva una noble tradición tan antigua como la música misma. En un certero ensayo sobre Franz Liszt, el filósofo ruso-francés Vladimir Jankélévitch apunta que el virtuosismo instrumental —así como las obras que lo hacen posible—, ha sido siempre alabado y glorificado: desde las citaristas de la antigua Grecia y los timbalistas de la Roma pagana, pasando por las Toccatas para órgano de Frescobaldi, la música para viola da gamba de Marin Marais, las piezas para clavecín de Couperin y Scarlatti y las partitas de Bach para violín solo, hasta los endiablados *Caprichos* de Paganini, los no menos prodigiosos *Estudios* para piano de Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy y, recientemente, de Ligeti, los *Estudios* para guitarra de Villa-Lobos o las asombrosas partituras para contrabajo de nuestro contemporáneo, el italiano Scodanibbio. Estos pocos ejemplos nos muestran que el virtuosismo no es un monopolio exclusivo de una época precisa y que tampoco se aplica a un género determinado ni a la estructura y forma de la obra: designa más bien una manera de tocar que tiene como fundamento una aptitud técnica excepcional por parte del intérprete.

Pero el virtuosismo no sólo contempla la mano que toca sino el sople humano también. En este mundo de aire habitan por igual los formidables cantantes *Gidayu* del teatro de marionetas japonés, que las milagrosas voces de los *castratti* y de las grandes divas de nuestro tiempo, los carrizos entrelazados de Pan, el aulós del sátiro Marsias, y los virtuosos contemporáneos en sus instrumentos de aliento.

Naturalmente que la mecánica digital o vocal y la ejecución técnica no son los únicos aspectos relevantes. Hay también un virtuosismo poético que se manifiesta con diferentes grados y matices según el autor y

su obra, y cuya práctica no implica necesariamente el exhibicionismo. Así, podríamos hablar de un virtuosismo húmedo y nebuloso en no pocas obras de Debussy, de uno evocativo en el Albéniz de *Iberia* o en el Manuel de Falla de *Noches en los jardines de España*; de uno más, íntimo y secreto, en las *Variaciones Goldberg* de Bach, o ágil y alado en la música de Messiaen; de otro extrovertido y luminoso en el *Concierto en sol* de Ravel y en las piezas para piano de Gerhart Muench, y de uno material y terrestre en los *Preludios* de Carlos Chávez y en los *Estudios* para pianola de Conlon Nancarrow.

Existe, finalmente, un rasgo único e inconfundible que abarca todas las posibles clasificaciones de este valor o grado de excelencia que llamamos virtuosismo: me refiero a la ausencia de un carácter especulativo; es más un hacer que un saber, ya que se trata fundamentalmente de una práctica interpretativa. En este sentido, y dada su vitalidad y su carácter abierta y manifiestamente afirmativo, el virtuosismo, la práctica virtuosa, representa la actividad triunfante del hombre libre. El virtuoso muestra al mundo todo lo que el hombre es capaz de hacer. Recuerdo ahora las palabras con las que el poeta inglés Wyston Hugh Auden termina su ensayo sobre la ópera. Escribe Auden: “Cada do sobreagudo que resuena con precisión acaba con la teoría de que somos títeres irresponsables en manos del destino y el azar”.

Hablé antes de un nuevo virtuosismo. Intentaré precisar ahora lo que se entiende por esta definición. En primer lugar, debo reiterar que el virtuosismo actual, el virtuosismo de la segunda mitad de nuestro siglo, prolonga y reaviva la antigua y honrosa tradición a la que me he referido antes, a la vez que hace suyas las innovaciones de otras prácticas interpretativas, de otras músicas ajenas a la tradición clásica. ¿Cómo olvidar a los trompetistas Louis Armstrong, Miles Davis y Dizzy Gillespie, a los guitarristas Jimi Hendrix y Eric Clapton, a Tommy Dorsey y su trombón, a Watazumi Do Shuso y la flauta de bambú, a los clarinetistas Sidney Bechet y Benny Goodman, al saxofón de Charlie Parker y el vibráfono de Lionel Hampton, a los músicos sufi de India y Pakistán o al coro de las voces búlgaras, a Ram Narayam y el sarangi, a los arpistas veracruzanos y el contrabajo de Ray Brown, a las fabulosas orquestas de Duke Ellington y Pérez Prado o a los monjes budistas tibetanos, y a

tantos otros músicos que pertenecen a otras tantas tradiciones musicales? ¿Cómo olvidarlos, cómo ignorarlos cuando se habla de un nuevo virtuosismo? La deuda con estos asombrosos intérpretes es inmensa y su influencia en la música clásica ameritaría un estudio que sobrepasa los límites de este trabajo.

Por otro lado, el nuevo virtuosismo es aquel que contempla toda una serie de estudios y búsquedas de recursos y posibilidades de orden técnico y expresivo ausentes de la tradición clásica instrumental. No se trata, de ninguna manera, de cambiar la naturaleza de los instrumentos o de destruirlos; simplemente hay que escucharlos con atención para descubrir en ellos una sorprendente diversidad de voces e inusitados mundos sonoros. De esta forma, participamos y contribuimos a esa lenta y digna transformación que los instrumentos y su técnica han experimentado a través de los siglos. Y son el compositor y el intérprete los que contribuyen a ella tratando de comprender la naturaleza compleja de esas alteraciones, de esas innovaciones cuya razón de ser reside, en gran medida, en el conflicto que surge entre la idea musical y la técnica de ejecución.

En nuestros días, los profundos cambios en la técnica de los instrumentos tradicionales los ha convertido en una fuente sonora de recursos inimaginables hasta hace relativamente poco tiempo, dando origen a un prodigioso renacimiento instrumental. Pensemos en la familia de alientos-madera: la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot. Los manuales de orquestación los clasifican como monofónicos, es decir, instrumentos que producen un solo sonido a la vez; pero hoy sabemos que por medio de digitaciones no-tradicionales y de una adecuada embocadura pueden emitir dos o más sonidos simultáneamente. Esta peculiaridad técnica los coloca ya dentro del género de instrumentos polifónicos capaces de producir varios sonidos al mismo tiempo. En el caso de las cuerdas, el empleo, por ejemplo, cada vez más abundante de los llamados sonidos armónicos ha permitido a los ejecutantes desarrollar una técnica sumamente refinada en cuanto a la producción sonora, ya que estos sonidos exigen un cuidadoso movimiento del arco y una delicadísima presión de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas; en realidad, para lograr este tipo de sonoridad las cuerdas no se presionan, solamente se rozan.

Finalmente, debo subrayar que todas estas “delicias sonoras”, como las llama el contrabajista norteamericano Bertram Turetzky, no tienen sentido ni interés alguno, a menos que se conviertan en parte esencial del vocabulario individual del compositor y funcionen entonces como un elemento auténtico y significativo de su música.

Y puesto que es mi música la que me ha traído aquí, he creído pertinente, y necesario también, que se escuchen algunas obras mías. Ellas representan una parte imprescindible de esta lección ya que son un espejo mucho más fiel que las palabras de mi pensamiento musical. Se diría que la música es una *sustancia*, compuesta de tiempo y de sonidos, que encierra una verdad que no puede ser dicha: sólo puede ser escuchada. En este sentido, cada obra es la página de un diario íntimo en el que el músico narra, sobre un fondo de silencios, la historia de los sonidos, un diario cuya escritura vuelve innecesarias las palabras.

La primera pieza es un cuarteto de cuerdas que escribí en colaboración con el Cuarteto Latinoamericano. Su título es *Reflejos de la noche*. En esta obra me propuse eliminar cualquier sonido real y utilizar únicamente sonidos armónicos; esos “polvos mágicos”, reflejos audibles de cada uno de los generadores, que sólo de manera esporádica han aparecido en la música.

El título de la pieza alude a uno de los ocho breves poemas que forman la *Suite del insomnio* de Xavier Villaurrutia. El poema se llama “Eco”, y dice así:

La noche juega con los ruidos
copiándolos en sus espejos
de sonidos.

Intenté en esta obra capturar la atmósfera nocturna y la idea de reflejo que el poema sugiere. Usar armónicos es, en un cierto sentido, trabajar con sonidos reflejados, ya que cada uno es producido por un generador o sonido fundamental, que nunca escuchamos: sólo percibimos sus armónicos, sus sonidos-reflejo. Asimismo, la forma general está concebida como un espejo. Consta de un solo movimiento dividido en tres grandes partes, siendo la tercera un reflejo de la primera. Así, la obra termina

como comenzó, creando la ilusión de una estructura temporal que retorna a su punto de partida.

La segunda obra está escrita para cuatro percusionistas. Se trata de un canon a cuatro voces basado en un principio de orden formal característico de la música de los siglos XIV y XV: la isorritmia. Este procedimiento consiste en el empleo de un patrón rítmico, llamado *talea*, que se repite una y otra vez independientemente de los otros elementos musicales como la melodía o la armonía. En mi pieza, llamada *Danza isorítmica*, la estructura general se sustenta en una frase rítmica de seis compases que se repite implacablemente alrededor de sesenta veces durante toda la obra, con variaciones y transformaciones constantes en la dinámica, en el color y en la velocidad. Está dedicada al grupo de percusiones Tambuco, cuya ayuda fue determinante durante la composición de la obra.

Llego por hoy al final de la primera lección en la que he intentado delinear algunos de los temas que pienso desarrollar en mis cursos. Quiero terminar por rendir un tributo a mis ilustres antecesores: Carlos Chávez y Eduardo Mata. El talento y la lucidez, la inteligencia y el rigor crítico sustentaron siempre la actividad profesional de estas dos poderosas personalidades del arte mexicano. Gracias a ellos la música tiene un espacio en este recinto. Sus enseñanzas, qué duda cabe, servirán de guía firme para mi desempeño en estas aulas.

Apéndices.

I. PALABRAS DE SALUTACIÓN EN LA CEREMONIA DE INGRESO DE MARIO LAVISTA José Emilio Pacheco

El Colegio Nacional recibe esta noche a Mario Lavista. Ocupa el lugar único que le corresponde por su obra en todos los campos de la música y al mismo tiempo llena el sitio que tuvieron aquí su maestro Carlos Chávez y su amigo y compañero Eduardo Mata, a quienes no olvidamos ni olvidaremos.

Continuidad y renovación o renovación de la continuidad, porque Mario Lavista es uno de esos raros casos inapreciables de un gran compositor que es también un maestro excepcional: durante treinta años ha formado a sucesivas generaciones en sus cátedras del Conservatorio Nacional y en sus cursos y conferencias dentro y fuera de México.

En todas estas décadas sólo hemos pasado de una crisis para hundirnos en otra. Nada más como resistencia puede explicarse el raro esplendor de las artes mexicanas ante un panorama tan sombrío. No es un elogio de circunstancia sino un acto de justicia decir que sin el talento, la presencia, la actividad continua de Mario Lavista la música mexicana no sería lo que es, lo que ha llegado a ser a pesar de todos los obstáculos.

Mario Lavista es una gran figura internacional en un momento en que han desaparecido el interés y la benevolencia con que en otros tiempos se recibieron las producciones artísticas de México. Podría estar donde quisiera. Él ha elegido vivir y trabajar en su país. Es mucho lo que le debemos y nunca se acabará nuestro agradecimiento.

Todos tenemos algo que aprender de él, de su talento, su sabiduría, su capacidad de trabajo, su afán de innovación constante, su voluntad de dar siempre un paso más y no quedarse nunca en los terrenos ya conquistados. No tengo la capacidad de analizar su música sinfónica, su música de cámara, sus obras electrónicas, sus composiciones para piano y otros instrumentos. Pero al menos quisiera subrayar el don de Mario Lavista para transmitir lo que sabe y piensa por medio de la palabra escrita y oral y su interés por las otras artes, quizá sobre todo por la poesía a la que ha unido en ocasiones memorables su música.

Durante dieciséis años Mario Lavista ha editado *Pauta*, una de las mejores revistas de México y de la lengua española, que debe considerarse parte de su obra personal. Cada una de las muchas actividades que confluyen en un solo Mario Lavista lo hacen digno de todos los reconocimientos que se le han otorgado.

Esta noche se suma a los anteriores su recepción en este Colegio Nacional. Como discurso de ingreso Mario Lavista hablará acerca de “El lenguaje del músico”, pero sobre todo nos dará la oportunidad de escuchar dos de sus obras: *Reflejos de la noche*, con el Cuarteto Lati-

noamericano, y *Danza isorrítmica* con Tambuco, Cuarteto de Percusiones de México. Gracias, pues, a todos ellos por hacer otra vez de este Colegio Nacional recinto de la música y permitirnos recibir a Mario Lavista con su definición mejor, con lo que es más suyo.

CONTESTACIÓN AL DISCURSO DE INGRESO DEL MAESTRO MARIO LAVISTA
COMO MIEMBRO DE EL COLEGIO NACIONAL

Alejandro Rossi

Con verdad puedo decir que, musicalmente, conozco a Mario Lavista desde hace un buen número de años. Pero sucede que a veces hay un momento privilegiado o imprevisto en que, por razones muy enredadas, entramos en contacto estético profundo con la obra de arte. Es muy difícil describir esta relación, aunque todos sabemos que es inolvidable. Pues a mí me ocurrió una cosa así hace unos seis años, en Bogotá. Había sido invitado al Homenaje Nacional que se le rendía al gran escritor Álvaro Mutis y entre los actos programados había una sesión musical. Recuerdo que salimos del hotel —custodiado por militares y unos perros de vitalidad imponente— en una caravana de coches que se comunicaban entre sí e informaban a un centro de operaciones por cuáles calles íbamos y en qué esquina doblaríamos a la izquierda o a la derecha. Llegamos al Teatro, Colón de nombre, decimonónico, elegante, para mí espejo conmovedor de nuestras mezcladas naciones. Ya sentado en el palco de honor, caí en la cuenta de que el magistral Cuarteto Latinoamericano tocaría, entre otras composiciones, *Reflejos de la Noche*, de Mario Lavista. Ya lo había escuchado, claro está, y también había leído el alto y terso poema que le había dedicado precisamente Álvaro Mutis. Me alegró ese juego de afinidades y me dije que era ésa una buena noche, que estaba yo sentado en el sitio correcto. Cuando comenzaron los sonidos armónicos, esos sonidos reflejos, sentí que los oía —¿cómo decirlo?— sin intermediarios, sin asociaciones fuera de sitio, con la cabeza o con el corazón —quién sabe cómo se diga— en actitud de atención serena. Quedé realmente asombrado y a partir de entonces, de ese nocturno tiempo bogotano, volví a examinar la obra de Mario Lavista. Llegué a la presentada conclusión de que era un valiosísimo compositor.

Que ingrese a El Colegio Nacional me parece justo y excelente. Que sea yo quien responda a su discurso y a su música me halaga por lo que supone de gesto amistoso, pero a la vez me duele no poder replicarle con el tecnicismo que merece. Una simpática belga, mi profesora de piano, es la culpable. Esta mujer —de un realismo brutal— le informó a mis padres que pondría punto final a nuestras clases, pues lo que yo sabía era suficiente para orientarme, y seguir adelante, en cambio, sería inútil dadas mis facultades naturales. No me sorprendió, siempre sospeché que no serían más las noches tensas del virtuoso. Lo cual no me impide, por supuesto, comentar la vida profesional de Mario Lavista.

En México estudió con los mejores. Asistió al que entonces era el lugar ideal para un aspirante a compositor. El Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música, presidido por la figura grande de Carlos Chávez, miembro fundador, como todos saben, de El Colegio Nacional. También Eduardo Mata fue discípulo de Carlos Chávez y así se continúa una tradición de calidad que a todos nos es necesaria. Alguna vez, por cierto, me contó Mario que él asistía a las conferencias-conciertos que Chávez organizaba en El Colegio Nacional. Celebro que hoy se haya reanudado esta forma de pensar y presentar la música. No olvido, faltaba más, a Rodolfo Halffter, otro maestro insustituible en la formación de Mario Lavista. Luego se va al extranjero y se mueve esencialmente entre Francia y Alemania. En París lleva cursos de Análisis Musical y Acústica Aplicada con Jean Etienne Marie y en un seminario se acercó a la mítica Nadia Boulanger. En Alemania se va primero a Colonia y sigue las lecciones del inevitable Stockhausen, compositor cuya obra conocí en los primeros años de los cincuenta —permítanme la desviación biográfica— gracias a un músico italiano, Franco Evangelisti, alumno de Stockhausen y muy amigo mío en aquellas épocas de Freiburg. Siempre había creído que Franco Evangelisti era una suerte de pionero hasta que una vez, a pregunta mía, Luciano Berio, para mi desconsuelo, lo desmontó sin piedad. Las insuperables historias gremiales. También Mario Lavista viaja a Darmstadt y participa en el seminario sobre Análisis Musical que dirige György Ligeti. Hay otros nombres, aunque me parece que los mencionados son suficientes para mostrar la intensa contemporaneidad de su vocación musical.

Su trabajo como compositor es muy variado. Encontramos música sinfónica para orquesta sola, alrededor de diez composiciones, orquesta con solista, obras corales, para conjuntos instrumentales —éstas unas dieciocho—, obras solistas y también para teclado solo. Ha compuesto Mario cuatro obras electrónicas, una ópera en un acto y música para cine, teatro, televisión. Llama la atención la abundancia de coreografías con música suya, más de veintisiete, si he apuntado bien. Más allá de la calidad, estamos ante un compositor muy integrado a la vida cultural del país: cine, teatro, ballet y, sobre todo, diría yo, el mundo amplio de la literatura. Entre los autores que su música rodea, recrea y toma como elementos de composición están Borges —cuyo trabajo mayor, *Ficciones*, le da título a una composición de Mario Lavista—, dos canciones con textos de Octavio Paz, tres nocturnos con poemas de Álvaro Mutis y Rubén Bonifaz Nuño. Y una ópera, *Aura*, sobre el libro de Carlos Fuentes. Hay una obra coral que es un homenaje a Beckett, otras canciones con poemas chinos, poesía muy gustada por Lavista, música para dramaturgos, Strindberg, Bernard Shaw y el mexicano Hiriart, sin olvidar su primer intento en torno al *Diario de un Loco* de Gogol que corresponde al momento clave de su vida en que compone, por primera vez, fuera del sistema tonal. Y, por supuesto, *Los reflejos de la Noche* que parte, como ya lo explicó él, de la *Suite del Insomnio* de Xavier Villaurrutia. En este orden de cosas, imposible no mencionar *Pauta*, esa singular revista cruzada de música y literatura. Revista reflexiva e informativa, pero en un horizonte de humor y de gracia, de levedad inteligente. Por sus páginas han desfilado narradores, poetas y ensayistas en una variedad fuera de lo común. Dice Mario Lavista que —lo cito— “*Pauta* ha querido publicar textos de intelectuales y poemas alusivos a la música. Estoy convencido de que los poetas dicen cosas mucho más interesantes y lúcidas sobre la música que la mayoría de los músicos”. Una muestra de la cortesía de Mario hacia sus amigos escritores. Virtud de *Pauta* ha sido la de apoyarse en prosistas jóvenes: Guillermo Sheridan, Juan Villoro y Luis Ignacio Helguera han sido —el último aún lo es— jefes de redacción.

Otro aspecto esencial ha sido y es la enseñanza, desplegada durante veintiocho años en el Conservatorio Nacional de Música. No sólo allí,

también en tutorías continuas a jóvenes compositores a lo largo y a lo ancho de la República. Educar a alguien es emocionante y creativo: es agregar, quitar, estimular, saber usar el tiempo y los ritmos, muy parecido todo ello a escribir una partitura, un poema, una página, inventar y llevar a cabo un experimento crucial. Estoy convencido de que los elementos creativos son muy semejantes cualquiera que sea la actividad. Por eso no considero la persistencia pedagógica de Mario Lavista una actividad lateral o como uno de los precios que exige la supervivencia. Se trata, ya lo dije, del mismo juego inventivo.

Además del *Cuarteto* y de la *Danza isorrítmica* hemos escuchado la Lección Inaugural, la cual, reconozcámoslo, sitúa a Mario Lavista entre aquellos compositores capaces de comentar con lucidez el propio oficio secreto. Nos ha propuesto múltiples problemas. Tiene razón cuando señala la situación babélica de los lenguajes musicales, la convivencia de los más tradicionales con otros tan nuevos que se antojan orbes de sonidos inconmensurables. Circunstancia que da pie para formular una de las preguntas tremendas de la música, pregunta ya muy cercana a la filosofía: “¿cómo puede el sonido —en palabras de Mario Lavista— ser musical?” La respuesta sería prácticamente una definición de la música. Mario Lavista, más que por una respuesta que discurriera sobre la tesis de “sonido organizado”, se inclina por la idea del contexto, según la cual es fundamental para la definición lo que reconoce y admite el oyente. Entiendo que esta forma de pensar atraiga a alguien que es tan consciente de la falta de contornos, de la diversidad musical de nuestro siglo. Que habría comenzado con la ruptura de la unanimidad en torno a un determinado sistema armónico, la Tonalidad. *Tristán e Isolda* iniciaría el cambio. La traducción sociológica de todo esto es la pluralidad de públicos musicales. Los que siguen la música llamada clásica —que son, no creo equivocarme, la gran mayoría— suelen ignorar la moderna si ésta se sale de las armonías tradicionales y ya no digamos si se trata de composiciones de franca vanguardia. Por otro lado, la música popular —no sé qué otro nombre darle— es la verdadera soberana, la escuchamos con una frecuencia, con una abundancia históricamente inédita. Aquí nos encontramos con el también novedoso fenómeno —señalado por Adorno, si recuerdo bien— de la trivial difusión de la música en

nuestra época: estar en una oficina mientras suena, a volumen medio, la quinta sinfonía, entrar al baño de un restaurante y lavarse las manos al compás de un vals de Strauss o acomodarse en el avión oyendo cómo progresa el “Bolero” de Ravel. También he escuchado “Bésame mucho” en algún consultorio médico. La música moderna, aunque ya no tan aislada, se refugia en festivales y salas de conciertos más reducidos. Hace años me llamaba la atención que los compositores de vanguardia se ampararan en las universidades y trabajaran en laboratorios aislados, más parecidos a los científicos que al mundano músico de Corte. En lo anterior, en las reflexiones de Mario Lavista sobre determinados cortes históricos, se perfila un tema que me atrae muchísimo: cómo se han dado los cambios en la historia de la música moderna. Al decirnos Lavista que —cito— “nuestra situación como oyentes es fundamentalmente distinta a la de cualquier melómano anterior a Wagner” rechaza —así lo quiero interpretar— una visión acumulativa y progresiva de la música. Éste es un asunto que ha preocupado hondamente a la filosofía y a la historia de la ciencia en los últimos treinta años. Es precisamente el asunto de la creación y sustitución de paradigmas científicos o culturales. Más allá de las formulaciones específicas de Thomas S. Kuhn —actualmente muy matizadas— se trata de la concepción que ve en el pasado no tanto un depósito de conocimientos que se ordenan en una secuencia lógica cuanto —exagero, por supuesto— mundos diversos, diversamente interconectados. Pienso que estos planteamientos son particularmente interesantes referidos al ámbito de las artes, porque en el fondo el tema básico es el de los cambios de lenguajes expresivos o descriptivos.

Sostiene Mario Lavista que un sonido nada designa y que, por tanto, no se le puede equiparar a las palabras. Este hecho, según él, traería como consecuencia una mayor libertad sintáctica en la música. Sólo deseo indicar que esta forma de razonar para distinguir los lenguajes —el nuestro y el musical— se inscribe en la tradición del famoso libro de Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), que, en el siglo pasado, inauguró lo que se acostumbra llamar “Purismo musical”. Escribe Hanslick: “La diferencia consiste en esto: que en el lenguaje el sonido es sólo un signo, o sea, un medio para expresar algo completamente

extraño a este medio, en tanto que en la música el sonido tiene importancia por sí mismo, es decir, es finalidad por sí mismo. La belleza autónoma de las bellezas sonoras aquí y el absoluto predominio del pensamiento sobre el sonido como sobre un puro y simple medio de expresión allá, se oponen de manera tan definitiva que una mezcla de los dos principios es una imposibilidad lógica”. La distinción, en cuyos méritos no entraremos, es el vehículo para llegar a una tesis mayor, que se articula en dos partes: que la música no representa estados psicológicos, y que, cito de nuevo a Hanslick “la belleza de una pieza de música, es específicamente musical sin referencia a un contexto extra musical”. Téngase presente, por ejemplo, que los grandes teóricos del siglo XIX —Hegel, Schopenhauer y aun Nietzsche— compartían, con las variantes del caso, la posición contraria. Para Schopenhauer, además, la música era un espejo metafísico. Nos movemos en terrenos minados. La divisa es caminar despacio. Nombro ahora —¿cómo hacer otra cosa?— alguno de los problemas que encontraríamos: describir la expresividad emocional de la música y distinguirla de la capacidad de evocar los correspondientes sentimientos en los oyentes, el aspecto narrativo de la música, la posibilidad o no de mimesis y de si debemos hablar o no de isoformismos. Más allá de lenguajes filosóficamente refinados, todos hemos atravesado ese universo de experiencias. A veces escuchamos música en una especie de gozo estrictamente musical, con descansado olvido de nuestra memoria emocional y en otros momentos sentimos que nos invaden imágenes y sentimientos que pertenecen a otro destino, quizá el instante heroico que nunca tuvimos. Ignoro si hay que establecer una jerarquía entre estas formas de vivir la música. Sé que la emotividad es inseparable de la música, también sé que la belleza musical no depende más que de los sonidos. Me coloco, pues, en una actitud bastante tradicional que no está tan distante, creo, de lo que piensa Mario Lavista. Oigámoslo: “Estoy convencido de que la música es una *substancia* hecha de sonidos que trae consigo una verdad que no puede ser dicha: sólo puede ser escuchada. Cada obra musical es la página de un diario íntimo en que el músico relata —con sonidos— su historia y su devenir, un diario cuya escritura vuelve innecesaria la palabra.”

La primera Lección de Mario Lavista nos ha presentado materiales

de discusión muy varios, un jugoso adelanto de lo que, tal vez, serán sus futuras intervenciones en El Colegio Nacional. Ojalá, por ejemplo, nos enseñe más sobre la búsqueda de nuevos sonidos en instrumentos tradicionales y sobre el virtuosismo. Entre los virtuosos no deja a un lado —lo aplaudo— a Louis Armstrong, Miles Davis, Charlie Parker, y las orquestas de Duke Ellington y Dámaso Pérez Prado. Citaré unas palabras claves que escribió Lavista hace diez años. “Hoy mi pensamiento musical está estrechamente vinculado a la naturaleza instrumental que se origina en la relación del intérprete con su instrumento. Yo pienso ‘físicamente’ en los músicos para quienes escribo una obra. Intento evitar así que surja una desavenencia entre sus gestos, su manera de tocar y la obra que les estoy ofreciendo”.

Sí, es verdad, además de su extraordinaria música, nos trae Mario un conjunto de incitantes enigmas. El Colegio Nacional cuenta de nuevo con un compositor y un ejecutante, pues Mario es un admirable pianista. Lo antecedieron Carlos Chávez y Eduardo Mata —ya personajes fijos en nuestra herencia artística— y ambos también aplaudirían la entrada de Mario Lavista a El Colegio Nacional.

¡Bienvenido, Mario, que suene la música! 