



Delicias sonoras

Entrevista con Mario Lavista

Ramón del Buey

Mario Lavista es uno de los compositores más reconocidos de nuestro país. Gracias a su labor se han formado ya varias generaciones de músicos. Ha impulsado enormemente, además, la difusión de la teoría y la crítica musical como director de la revista Pauta. Desde 1998 es miembro del Colegio Nacional. En esta entrevista hace un recuento de su trabajo temprano y reciente.

¿Qué intereses han marcado tu carrera como compositor?

Es difícil contestar esa pregunta simplemente porque a lo largo de la vida los intereses cambian y, a través del tiempo, tu mirada al pasado y a la tradición también se modifica. No son los antecesores quienes te eligen a ti; por el contrario, tú eliges a tus abuelos, y esta elección puede cambiar con el paso del tiempo. Por ejemplo, en los años sesenta y setenta tuve ciertos abuelos que después, no precisamente abandoné, sólo los coloqué en una fotografía y desde ahí continué mirándolos. Pienso en Anton Webern y en John Cage, sobre todo los escritos de este último; recuerdo que al leer *Silence*, su inteligencia, su buen humor y su absoluta falta de demagogia fueron una especie de revelación. En aquella época yo estaba muy involucrado en la vanguardia musical, es decir, en esa suerte de ruptura con el pasado, en ese arte en el que, de obra a obra, tenías que renovarte. En aquel momento no era importante la idea de una evolución continua entre una obra y otra; teníamos que romper con nosotros mismos en una renovación constante.

Fotografía: Paulina Lavista





¿Qué significado tiene, entonces, la vanguardia? ¿Crees que ahora pertenece al pasado?

Creo que todas las vanguardias y las rupturas son muy importantes porque ponen en tela de juicio muchas definiciones que han sido largamente aceptadas, empezando por la definición misma de música. Debo decir también que en esa época había una tendencia a desplazar tu foco de atención de la obra misma a su concepto: era más importante la idea de la obra que su realización. Esto trajo consigo varias consecuencias, entre ellas la negación del oficio y, con ello, la “socialización” de la música, pues en la medida en que sólo se necesitaba tener una idea musical, prescindiendo del conocimiento de los medios para realizarla o escribirla, todo el mundo podía ser compositor. Por aquellos tiempos hice varias partituras gráficas como *Jaula*—al alimón con el pintor Arnaldo Coen— para cualquier número de pianos preparados, y obras como *Cluster* para piano, cuyo único elemento es, precisamente, un “cluster” o racimo de notas, o *Kronos* para relojes despertadores.

En fin, todo esto coincidió con una de las experiencias más enriquecedoras que he tenido musicalmente: la improvisación. Fundé junto con Nicolás Echeverría, Fernando Baena y Juan Herrerón (poco

después se uniría Antero Chávez) un grupo al que llamamos Quanta. En él trabajamos con los instrumentos de Julián Carrillo, que, por cierto, se hallaban a la sazón completamente olvidados. Nos interesaba improvisar y unir por este medio los procesos compositivo e interpretativo en uno solo. Sin embargo, después de dos años preferí terminar con el proyecto, pues me di cuenta de que era inevitable generar una memoria musical de la cual siempre echaba mano para salir de conflictos o situaciones determinadas, de tal forma que, en realidad, yo ya no improvisaba, sino que recordaba condiciones similares anteriormente experimentadas para resolver otras que salían al paso.

Pero ¿no crees que eso es parte del proceso mismo de la improvisación?, es decir, desde tu perspectiva, la música improvisada prácticamente quedaría reducida a una serie de azares o a eventos cuya única regla consistiría en el hecho de no repetirse.

Claro, yo sé que eso es tal vez inevitable, pero también sucedió otra cuestión que a mí no me satisfacía en absoluto. Me refiero al aspecto formal y estructural. Nos dimos cuenta de que la forma musical resultante era casi siempre la misma: un arco, una situación se definía poco a poco hasta alcanzar su clímax y comen-



zaba entonces a decaer hasta que la obra terminaba. Por eso dejó de parecerme interesante, y decidí que ya había sido suficiente. Tiempo después descubrí las nuevas posibilidades técnicas y expresivas en los instrumentos tradicionales. Esto se convirtió en una obsesión que me ha durado hasta la fecha. Una de las grandes cosas que nos ha dado la música de nuestros días es hacer patente la inmensa cantidad de voces que los instrumentos tradicionales todavía tienen dentro de sí. Aunque probablemente esto siempre haya ocurrido en la música.

¿A qué te refieres?

Pienso en las *Suites* para cello solo y las *Partitas* y *Sonatas* para violín de Bach, y me doy cuenta de la fantástica exploración instrumental que realizó él con el fin de adecuar el lenguaje polifónico a instrumentos que no estaban hechos en principio para este tipo de texturas. O pensemos en Chopin: sus *Estudios* para piano no sólo representan una innovación de orden musical, sino también una innovación técnica del instrumento. No olvidemos que Beethoven acababa de morir cuando Chopin está concibiendo sus primeros *Nocturnos* y sus primeros *Estudios*, y en ese momento está descubriendo en el piano sonoridades que anteriormente no

se habían escuchado. Esto tiene que ver también con consideraciones de orden tecnológico, ya que la casa francesa Pleyel estaba llevando a cabo importantes modificaciones en el mecanismo y la construcción de sus pianos, y es éste el piano que frecuentaba Chopin. Además, Beethoven, quien sin duda innovó la escritura pianística, todavía tocaba el pianoforte, el cual no producía aún la enorme resonancia del piano moderno. Otro caso, el más emblemático quizá, es el de Paganini. Independientemente de que la sustancia musical de su obra nos guste o no, lo que logra con el violín es sorprendente. Y más sorprendente aún resulta el hecho de que sus propuestas no tuvieran una resonancia inmediata. Basta ver los conciertos de Beethoven, Mendelssohn o Brahms: no utilizan las posibilidades que Paganini despliega en sus célebres *Caprichos*. Habrá que esperar hasta el siglo xx, probablemente hasta la *Tzigane* de Ravel, para que las propuestas técnicas de Paganini encuentren un campo propicio de desarrollo. De igual manera sucede con los instrumentos de aliento, sobre todo los de madera, que en la segunda mitad del siglo pasado recibieron un tratamiento extraordinario. Este descubrimiento fue crucial para mí. Por ello decidí comenzar a componer toda una serie de obras de música explorando todas

estas “delicias sonoras”, como las llama el contrabajista Bertram Turetzky.

¿Trabajabas directamente sobre los instrumentos o colaborando con instrumentistas?

Siempre trabajo en estrecha colaboración con el intérprete. De esta manera, el intérprete puede mostrarme aspectos técnicos sumamente novedosos en su instrumento, y yo a mi vez puedo sugerirle una propuesta, en términos abstractos, que él no había imaginado antes para intentar resolverlo juntos tanto técnicamente como desde el punto de vista expresivo. De tal manera, al final del proceso, la obra nos pertenece tanto a él como



a mí. Además, la escritura de la obra resulta ser necesariamente idiomática y específica para el instrumento.

Para mí el *quid* de todas estas “delicias” es que deben formar parte de tu retórica, de tu gramática, de tu lenguaje, porque si no sucede así la obra se convierte en una suerte de muestrario de efectos sin ningún sentido. Así que siempre he intentado que la obra genere sus propios sonidos, su propio color y sus propios recur-

sos, que todo aparezca por una necesidad estructural y expresiva. Creo que esta obsesión por las nuevas técnicas instrumentales me ha llevado a considerar el timbre como un elemento que, en la articulación de la forma, posee igual importancia que la melodía, el ritmo o la armonía.

Recuerdo, ahora que hablamos sobre la increíble capacidad y maleabilidad de los instrumentos tradicionales, cierta insistencia de parte de algunos teóricos en los años cincuenta sobre la eventual suplantación de los instrumentos por los recursos electro-acústicos. Sin embargo, sucedió todo lo contrario: la tecnología no sólo no acabó con ellos, sino que terminó por renovarlos, pues todos estos avances sirvieron también para analizar y conocer mejor el comportamiento mecánico y acústico de los instrumentos tradicionales. He intentado utilizar tímidamente todas estas posibilidades en la orquesta, y digo tímidamente porque la naturaleza de estos organismos dificulta el trabajo con las nuevas propuestas: no hay manera de ensayar más que una semana por la enorme carga de trabajo de los conjuntos, además de que sus músicos con dificultad se enfrentan a obras contemporáneas, pues el repertorio típico de sus programas consiste en música del siglo XIX.

¿Esto es entonces en lo que estás trabajando actualmente?

Sí, en términos generales, aunque tengo otro interés desde el punto de vista compositivo: la música religiosa. Ésta siempre desempeñó un papel muy importante en la historia: pensemos simplemente en que la escritura y el nombre de las notas surgieron de la tradición cristiana. La música formaba parte del *quadriivium*, una de las ramas del saber medieval. La música debía reflejar en su teoría y en su estructura el orden del universo

creado por Dios. De hecho al músico se le llamaba “el especulador”, una palabra maravillosa porque el origen de esta voz se halla unido al término *speculum*, que quiere decir “espejo”. Así que el especulador o compositor era el encargado de concebir una obra musical que fuese el reflejo del orden del universo. Ésa era propiamente la función de la música, no frivolidades como expresar nuestros sentimientos. Para eso hay otras cosas mucho más efectivas como el amor a la pareja o la amistad. Esta tradición musical religiosa es sumamente importante hasta el renacimiento y el barroco, y continúa con menor fuerza hasta el siglo xx, cuando sufre una fuerte decadencia. Esto sin duda tiene que ver con la propia secularización y el declive de la institución católica, sobre todo a partir de los escándalos de pederastia en que se ha visto envuelta en los últimos tiempos y su imperdonable protección a los curas culpables, algo que sucede con toda impunidad en México y su Iglesia católica.

Pero ¿qué es lo que te interesa exactamente de esta tradición? ¿El culto o esta especie de ámbito sagrado en el cual se desarrolla?

Para mí, componer hoy música religiosa es un acto contestatario frente a la Iglesia, una institución que se ha vuelto impresentable, que beatifica al protector de ese criminal llamado Marcial Maciel. Sin embargo, se trata de la misma institución que durante siglos ha albergado en su seno a una de la más importantes y sofisticadas tradiciones musicales. Para mí como compositor, la música religiosa está destinada a establecer una comunión con el ámbito de lo sagrado. Por otra parte, cuando escucho las grandes obras religiosas tengo la impresión de estar habitando un verdadero espacio acústico sagrado; un sentimiento similar lo experimentamos al visitar una catedral o un templo, en cuya construcción y proporción arquitectónica intervino una suerte de aspiración a crear una verdadera geometría

sagrada. Estoy seguro de que cada uno de nosotros guarda el recuerdo de ese profundo sentimiento. En los últimos años he escrito varias obras religiosas, entre ellas una *Misa a Nuestra Señora del Consuelo* para coro a *cappella*, un *Stabat Mater* para ocho cellos y coro mixto de cámara, un *Salmo* (el 150) para soprano y contrabajo, y he continuado con la tradición de los *lamentos* o *déplorations*, obras escritas para honrar la memoria de algún músico fallecido, cuyo origen se remonta al siglo xiv.

¿Cómo encuentras actualmente las condiciones para el desarrollo de la música académica contemporánea en México?

Creo que ya desde hace muchos años existe en México un excelente proyecto o “escuela” de composición. Lo creo porque veo que hay una continuidad en la docencia que corre a través de varias generaciones desde la época de Manuel M. Ponce y Carlos Chávez hasta nuestros días, además de que, igualmente, existe una estrecha convivencia entre estas generaciones y la pluralidad de voces que ellas encarnan. Sin embargo, debo decir que las condiciones materiales para el desarrollo de los jóvenes músicos no son las ideales; hay una gran carencia en lo que atañe a los recursos bibliográficos: el Conservatorio Nacional de Música debería tener una biblioteca a la par de las que se hallan en la Universidad de Indiana o en el Ircam (en Francia), por poner un par de ejemplos. Asimismo, debería tener los mejores instrumentos y un programa de becas para los estudiantes de excelencia. Estas carencias tienen que ver con cuestiones de presupuesto. Creo que el Estado mexicano no da lo suficiente para las cuestiones musicales de orden académico, y, por otra parte, la iniciativa privada está totalmente alejada de estos asuntos. Pero a pesar de estas limitaciones, sigo pensando que hay una excelente “escuela de composición” en nuestro país. ■