

**Estrategias de diferenciación en la
composición musical:
Mario Lavista y el México de fines de los
sesenta y comienzos de los setenta**

**Luisa Vilar Payá y
Ana R. Alonso Minutti**

Estrategias de diferenciación en la composición musical: Mario Lavista y el México de fines de los sesenta y comienzos de los setenta*

En la vida musical y artística de México, la década de los sesenta y el comienzo de los setenta constituyen un singular momento de replanteamiento del futuro y crítica del pasado. Dentro de este período abordamos aquí la primer década como compositor de Mario Lavista (1943), un protagonista clave cuyas contribuciones ilustran muchos de los aspectos que orientan el perfil musical de la segunda mitad del siglo XX en México. A lo largo del artículo analizamos la manera como en estos años Lavista se relaciona con las vanguardias norteamericanas y europeas. Se describe la secuencia de obras en las que el compositor utiliza lenguajes atonales, experimentación con nuevas técnicas instrumentales y la reinención del rol del intérprete. Estas acciones sirven como estrategias de diferenciación que alimentan el discurso de oposición al nacionalismo que permea la recepción de Lavista. El estudio más detallado de esta primera década en la obra del compositor previene que quede rezagada dentro de los discursos históricos del mismo, o que simplemente sea vista como una etapa inicial. Si bien puede decirse que en obras posteriores Lavista entra en una etapa diferente, muchos de los ingredientes que hasta hoy constituyen su lenguaje están ya presentes en este período inicial.

Palabras clave: México, Mario Lavista; vanguardia; música del siglo XX

Strategies for Differentiation in Musical Composition: Mario Lavista and Mexico in the Late Sixties and Early Seventies

In the musical and artistic scene of Mexico, the 1960s and beginning of the 1970s constitute a singular moment of reconsidering the future and a critical questioning of the past. In this article we focus on Mario Lavista's first decade as a composer, for his music has played a key position in illustrating aspects that guided the musical profile of the second half of the twentieth-century in Mexico. We analyze the way in which Lavista relates to American and European avant-garde trends. We focus on his early works, in which the composer uses atonal languages, experiments with extended techniques, and reconfigures the performer's role. These actions served as differentiation strategies that fed the anti-nationalist discourse that surrounded the reception of Lavista's music. The detailed study of the composer's first decade prevents it from falling behind other historical accounts of his oeuvre. Even though it could be said that Lavista entered a different stage after this time, many of the ingredients that constitute his language today were already present in that initial compositional period.

Keywords: Mexico; Mario Lavista; avant-garde; 20th Century music

*Esta colaboración formó parte del proyecto postdoctoral otorgado a Ana R. Alonso Minutti a través de The University of California Institute for Mexico and the United States (UC MEXUS) y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) para el período académico 2011-2012, en el cual trabajó bajo supervisión de la investigadora anfitriona Luisa Vilar Payá. La investigación que conlleva el presente artículo tiene como precedente la tesis doctoral de Alonso Minutti titulada "Resonances of Sound, Text, and Image in the Music of Mario Lavista" (University of California, Davis, 2008).

La década de los sesenta y el comienzo de los setenta consolidan en México elementos de cambio que convierten este período en una importante bisagra, un singular momento de replanteamiento del futuro y crítica del pasado. Para entender mejor cómo se perfila esta coyuntura abordamos el comienzo de la carrera de Mario Lavista (1943), un protagonista clave hasta el día de hoy cuyas contribuciones ilustran muchos de los aspectos que orientan el perfil de la segunda mitad del siglo XX en México. Las obras a las que nos referimos aquí, pertenecen a su primera década como creador y conforman un repertorio del cual se ha hablado muy poco. Como este artículo intenta demostrar, el estudio más detallado de este período ayuda a entender las bases del repertorio posteriormente creado por Lavista, además de que contribuye a observar el desarrollo de la música en México desde una perspectiva más completa.

La ruptura drástica y angular rara vez ocurre en el devenir histórico, pero hay momentos que pujan por el rompimiento con una particular fuerza, momentos en los que no sólo se desea el cambio, sino que éste sea palpable y se juzgue inevitable. Los discursos que surgen intentan diferenciarse del pasado inmediato o cercano y es normal que, con esos mismos fines, se incremente la experimentación, se cambien las agendas intelectuales y se acelere el diálogo con lo que ocurre en otros centros culturales. Como se trata de procesos relacionales, la diferenciación no puede sistematizarse ya que nunca conlleva aspectos fijos, además, lo que hoy es un elemento de contraste mañana puede constituirse en plataforma estable.

En el México de los sesenta y setenta la oposición al nacionalismo se conjuga con el renovado deseo de alcanzar una mayor participación en foros internacionales. Esto implica la necesidad de absorber, en el menor tiempo posible, los resultados de las vanguardias europeas y norteamericanas. Así, en manos de una nueva generación de compositores, la utilización de recursos tales como los lenguajes atonales, la experimentación con nuevas técnicas instrumentales y la reinención del rol del intérprete, se convierten en estrategias de diferenciación anti-nacionalista. Estas mismas estrategias ayudan a que la música se ponga a la par con lo que sucede en otros campos intelectuales. Como veremos a lo largo del artículo, Lavista se mueve dentro de un entorno multidisciplinario e internacionalista y, desde el principio, su propuesta aparece marcada por una íntima relación de intercambio con el teatro, la literatura y la plástica contemporánea.

Lavista entra en escena justo a mitad de los sesenta, cuando en otras áreas del quehacer artístico prevalece el desgaste del discurso nacionalista. Dentro del campo musical, no obstante, todavía hay compositores que, si bien incursionan en otros lenguajes y estructuras musicales, todavía privilegian temas mexicanos. Haciendo referencia específicamente al uso del serialismo, Yolanda Moreno Rivas ilustra la yuxtaposición de estéticas que caracteriza ese tiempo y que tanto habría de molestar a aquellos que deseaban un rompimiento más definitivo:

Algunos compositores como Armando Lavalle (1924-1994) se habían iniciado en el sistema derivado de la técnica dodecafónica desde 1956 con un *Adagio* para cuerdas y un concierto para viola y orquesta y en algunos casos, como el de Salvador Contreras, en sus *Dos piezas dodecafónicas* (1966), nos encontramos con una transformación lírica y antintelectual del sistema de los doce sonidos. A un lado de las áridas invenciones de Jorge González Ávila en sus *Veinticuatro invenciones* para piano, se destaca la inteligente práctica de la serie lograda por Luis Herrera de la Fuente en su *Sonata* para cuerdas (1962), así como la composición de una ópera dodecafónica sobre el personaje de Cuauhtémoc [...] Otro ejemplo sería el enfoque imaginativo de Francisco Savín en sus *Formas plásticas* para cinco instrumentos de viento de 1965 y, como un caso de adaptación extrema de la técnica serial, el mexicanismo sublimado de Mario Kuri Aldana en su obra *Puentes* (1965)¹.

Para fortalecer la educación y acelerar los procesos de renovación de la composición en México, Carlos Chávez (1899-1978) funda en 1960 el Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música, un parteaguas dentro de la historia de la música en México. Como lo señala la misma Moreno Rivas:

De dicho taller emergió un grupo renovador de autores jóvenes como Mario Lavista (1943), Héctor Quintanar (1936), Jesús Villaseñor (1936), Eduardo Mata (1949), Francisco Núñez (1945). De hecho, el taller venía a resolver dificultades y suplir carencias en la transmisión del oficio de componer; instituía una sólida disciplina clásica y formativa de la que no se excluía el escrutinio de las tendencias estéticas del momento².

La lista de compositores que proporciona Moreno Rivas no tiene un orden basado en el alfabeto o en el año de nacimiento y por ello deja ver el lugar que la musicóloga otorga a Lavista, a quien menciona primero, seguido de Héctor Quintanar, el discípulo de Chávez que habría de dirigir el Taller a partir de 1964.

En esta época, cuando todavía formaba parte del Taller, Lavista compone *Cinco Piezas* para cuarteto de cuerdas (1965) y *Seis piezas* para orquesta de cuerdas (1965). Refiriéndose a esta última, el compositor explica: "Esta obra representa para mí un primer intento por manejar un lenguaje musical ajeno al mundo de la tonalidad. En ese momento me encontraba deslumbrado por la música de Schoenberg, Berg y Webern". También aclara que de estos compositores le atraía "no tanto la técnica dodecafónica, sino la atonalidad libre"³.

Al año siguiente, Lavista empieza su carrera pública con otras dos piezas atonales y, aunque el serialismo estricto no sería el camino que el compositor

1 Yolanda Moreno Rivas: *La composición en México en el siglo XX* (México DF: CONACULTA, 1994), pp. 66-67.

2 Moreno Rivas: *La composición*, p. 64.

3 Mario Lavista: "Seis piezas para orquesta de cuerdas", en Luis Jaime Cortez (ed.), *Textos en torno a la música* (México DF: CENIDIM, 1988), p. 88.

posteriormente habría de privilegiar, la primera de ellas es dodecafónica. Nos referimos a *Monólogo* para barítono, flauta, contrabajo y vibráfono, el cual usa la serie de las Variaciones para Orquesta Op. 31 de Arnold Schoenberg, y a las *Dos Canciones* para mezzo-soprano y clavecín. Ambas obras fueron estrenadas en foros de la Ciudad de México que habrían de cobrar una particular importancia en la difusión de la música nueva. *Monólogo* se presenta en junio de 1966 en la sala Manuel M. Ponce del Teatro de Bellas Artes, dentro de marco del 2º Festival de Música Contemporánea y las *Dos Canciones* se estrenan en octubre del mismo año en la Casa del Lago.

Monólogo toma un fragmento del *Diario de un loco* de Nikolai Gogol, una obra frecuentemente vista y discutida en México a partir de los sesenta gracias a la puesta en escena que le dirigiera Alejandro Jodorowsky a Carlos Ancira Negrete—reconocido actor que continuó representándola en múltiples foros nacionales e internacionales. Como puede verse, en su primer opus Lavista recurría a una pieza literaria particularmente apreciada por los intelectuales y el público en general de México. Esta decisión podía ser tanto riesgosa como ventajosa, pero resultó lo segundo gracias a la manera como el joven compositor logró casar el texto con las técnicas musicales de vanguardia en las que empezaba a trabajar, entre ellas el uso de la *Sprechstimme*.

El fragmento que Lavista elige del texto de Gogol viene de la última entrada del *Diario*, cuando Poprishchin, el personaje principal invoca a su madre. Lavista explica:

Me sentí atraído por la posibilidad de encontrar un equivalente sonoro de la atmósfera, totalmente despojada de elementos superfluos, y del agudo sentido de la soledad que recorre esta obra de Gogol. Me interesó realizar una obra dramática en la que un individuo confunde sus sueños con la realidad y que intenta, a través del recuerdo, rescatar la imagen de su madre para tratar de recuperar las imágenes de su propia niñez⁴.

El tomar la serie de Schoenberg como punto de partida para *Monólogo* fue resultado de los estudios analíticos de la obra de este compositor alemán que Lavista realizó con el español radicado en México Rodolfo Halffter (1900-87). Por un lado, para Lavista, el recurrir a esta serie en su “primer opus” le ayudó a sentirse en control del contenido interválico de la pieza⁵. Por otro, la utilización de un texto presente en la escena del arte experimental del país, le garantizó la aceptación al círculo de intelectuales más importante en la Ciudad de México.

Uno de los elementos que mejor permite entender el cambio que se estaba

4 Juan Arturo Brennan: “Textos, instrumentos, epígrafes”, en Luis Jaime Cortez (ed.), *Textos en torno a la música* (México DF: CENIDIM, 1988), p. 140.

5 Mario Lavista: Correo electrónico enviado a Ana R. Alonso Minutti, 28 enero de 2008. Cita completa: “La serie de Schoenberg [...] contiene múltiples posibilidades dependiendo de la imaginación de quien la use. Quise emplearla en mi obra para tratar de manipularla de manera diferente y también porque, siendo mi ‘primer opus’ pensé que una serie podría garantizarme cierta unidad interválica en la pieza”.

dando en ese momento en México y la contribución específica de Lavista, tiene que ver con la manera como el compositor se aboca hacia las construcciones sintéticas y multi-referenciales. Esto se manifiesta tanto en la construcción musical, como en la selección de textos. De Gogol toma sólo unas líneas y para su siguiente obra, *Dos Canciones*, selecciona textos de gran concentración que entrelazan la polisemia con el silencio.

Las *Dos Canciones* parten de las obras de Octavio Paz "Palpar" y "Reversible". El primer poema viene de la colección *Salamandra* y el segundo de la colección *Días hábiles*, ambas colecciones datan de 1958 a 1961. En manos de Lavista "Palpar" se convierte en una pieza atonal que favorece armonías intervalo clase [016] y [017], emplea cuartos de tono, utiliza la *Sprechstimme* e incluye la manipulación manual de las cuerdas del piano. Por su parte, la estructura del poema "Reversible" sirve de base para crear una compleja red de imitación canónica entre la soprano y el clavecín. En la escritura de este poema Paz juega con la movilidad e intercambio de palabras y frases, y con la espacialidad misma de un poema que termina con la palabra "etcétera", negándose tanto a continuar, como a concluir. El poema en su totalidad aparece en la Figura 1.

El poema invita un tipo de lectura múltiple al presentar el texto en dos columnas, puede leerse siguiendo cada columna, o en forma zigzagueada. En su musicalización, Lavista decide entregar una lectura adicional: en la segunda mitad de la canción repite el texto pero ahora a la inversa, empezando con la última frase y manteniendo la misma música asociada con ésta (ver ejemplo 1).

De esta manera, Lavista lleva el concepto de reversibilidad un paso más allá de Paz. Mientras que el poeta juega con la permutación de las palabras, el compositor explora una lectura revertida del poema. Lavista explica que lo que le interesaba de este proceso compositivo era poder construir frases musicales de naturaleza modular que pudieran ser presentadas en distintos lugares de la obra. Al respecto, dice:

A la mitad de la pieza, tomo la música que utilicé en la última frase y la empleo para la primera frase de la segunda mitad. No sigo este proceso nota por nota, sino por secciones, justamente las secciones que me marca el poema. Lo interesante para mí fue construir frases musicales que fueran permutables en la obra y que al ocupar dos lugares distintos en ella funcionaran igualmente bien en cada caso⁶.

6 Brennan: "Textos, instrumentos, epígrafes", p. 141.

La presencia de un texto de lecturas múltiples y la elaboración de una estructura musical basada en módulos de naturaleza permutable, juegan el doble papel mencionado en la introducción del artículo. Por un lado se experimenta con un nuevo nivel de escritura modular, por el otro, la obra demuestra cómo las nuevas técnicas musicales pueden congeniar con la literatura contemporánea. Así mismo, Lavista toma el texto de un poeta mexicano, pero lo hace por razones formales que nada tienen que ver con una temática nacional. Cabe señalar que en esta obra Lavista pone a prueba herramientas que seguirá utilizando en las próximas décadas. Hasta el día de hoy Lavista considera que una constante en su proceso compositivo ha sido la utilización de estructuras de módulos o bloques, “que se pueden perfectamente intercambiar, para así modificar su pasado y su futuro”⁸.

En relación al ambiente intelectual y al discurso que rodea e impulsa a Lavista llama la atención un texto de Juan Vicente Melo (1932-96), médico y literato, director de la antes mencionada Casa del Lago, e importante impulsor de la vanguardia. Melo comisiona las *Dos Canciones* y, para celebrar su estreno, le dedica al compositor su habitual contribución a *La Cultura en México*, suplemento del periódico *Siempre*. El texto termina afirmando: “Mario Lavista es, a los 23 años, un compositor que debe ya contarse en la historia de la música mexicana (esa, la verdadera, que algún día tendrá que escribirse...)”⁹.

Ciertamente Lavista no defraudó el interés y las esperanzas que muchos pusieron en él, sin embargo, eso sólo se pudo saber después. Es decir, si nos remontamos a 1966, el momento en el que Melo escribe sobre un compositor que apenas empieza, lo que más llama la atención es la hipérbole. Menos sorpresivo resulta el que en varias intervenciones Melo quisiera vincular la música con corrientes de vanguardia literaria, que estaban mejor afianzadas y en las que él era experto. En el artículo ya mencionado, Melo califica de “lugar común” la utilización de poemas de García Lorca y señala que ningún compositor mexicano se había acordado de la existencia de Octavio Paz, “uno de los poetas que más y mayores ‘recursos’ ofrecen a la creación musical”¹⁰. En otra intervención Melo anuncia que Lavista está por salir hacia París gracias a una beca del gobierno francés y, retomando la musicalización de Paz en las *Dos Canciones*, aclara: “Acostumbrados a repoetizar a García Lorca *d’après* Silvestre Revueltas o Salvador Moreno, o en el caso contrario de rebautizar a autóctonos y anónimos poetas, nuestros compositores no se habían fijado que existen otros escritores capaces de suscitar ideas musicales gracias al ejercicio de la poesía”¹¹.

8 Mario Lavista: Entrevista por Ana R. Alonso Minutti, 22 de febrero de 2012.

9 Juan Vicente Melo: “Mario Lavista: un nuevo compositor”, en Luis Jaime Cortez (ed.), *Textos en torno a la música* (México DF: CENIDIM, 1988), p. 21.

10 Melo: “Mario Lavista: un nuevo compositor”, p. 20.

11 Juan Vicente Melo: “Las *Canciones* de Mario Lavista”, en Luis Jaime Cortez (ed.), *Textos en torno a la música* (México DF: CENIDIM, 1988), p. 44.

A lo largo de su vida Melo expresó una profunda admiración por Silvestre Revueltas y mantuvo una estrecha amistad con Salvador Moreno. El pasaje citado no puede en ningún momento entenderse como un juicio negativo. Al mismo tiempo, tanto la mención de Revueltas, como la referencia a poetas autóctonos indica la necesidad de dejar atrás las corrientes nacionalistas. Como apuntamos al principio de este artículo, en los sesenta el movimiento de internacionalización que ahora se conoce como “la ruptura” era ya robusto en otras artes, pero en la música no terminaba de consolidarse. Más allá de la crítica musical esto tuvo consecuencias en la manera como se escribió la historia de México durante más de seis décadas. Por querer trazar dicotomías más palpables y drásticas, músicos, críticos e historiadores terminaron ignorando los aspectos vanguardistas de la música de Revueltas, la cual tampoco se conocía ampliamente. Revueltas, quien falleciera prematuramente en 1940, fue siempre un músico altamente respetado, pero la recepción de su música quedó encasillada en la visión romántica y exagerada del discurso posrevolucionario. Fue hasta finales del siglo veinte que su música se empezó a estudiar desde otras perspectivas y con más profundidad analítica.

De hecho, en el ímpetu de un cambio radical Melo también hace de lado el vanguardismo de Lorca, el cual en este tiempo ya se discutía a fondo. Federico de Onís coloca a Lorca dentro del ultraísmo en su importante *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, un libro ampliamente difundido en México en la edición de 1961 (impresa Nueva York en español)¹². Lorca, junto con los otros poetas mencionados por Onís son los antecesores directos del vanguardismo que tanto celebra Melo en la poesía de Paz. No obstante, la contraparte musical, el vanguardismo de un compositor como Revueltas, tendría que esperar para lograr recibir un tratamiento adecuado¹³.

La coyuntura de los sesenta necesitaba de personajes y obras diferentes, de compositores que manejaran un discurso internacionalista y que, ciertamente, no mezclaran las técnicas atonales con temas mexicanos, como lo hacen algunos de los autores descritos en el pasaje de Moreno Rivas anteriormente citado. Medio siglo después podemos observar cómo al interior del país la internacionalización como estrategia de diferenciación con el discurso nacionalista funcionó. Fuera de México, Lavista enfrentó los problemas que suelen plagar a los artistas que provienen de países vistos como “periferia”. Todavía en 2004 Lavista expresa lo que muchos otros compositores fuera de los Estados Unidos de América y

12 Federico Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1961), pp. 1101-18.

13 Consultar los artículos al respecto que se encuentran publicados en Yael Bitran y Ricardo Miranda (eds.): *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas* (México DF: INBA/CONACULTA, 2002), y Luisa Vilar Payá: “La originalidad, la música heterogénea y la recepción de Silvestre Revueltas a partir de Otto Mayer Serra”, en Luisa Vilar Payá y Ricardo Miranda (eds.), *Discanto: Ensayos de investigación musical*, Tomo I (México: Universidad Veracruzana, 2005), pp. 205-18.

Europa lamentan: “Esperan de nosotros lo exótico, eso es ser mexicano. No, perdóneme, también el mexicano tiene capacidad de abstracción, de inventar un lenguaje”¹⁴.

Aunque el discurso de internacionalización resultó ser un elemento diferenciador bien recibido por la crítica, la abstracción y el empleo de los nuevos lenguajes tuvo que encarar la necesidad de educar a un público no particularmente abierto a escuchar y valorar obras atonales y experimentales. Por esta razón, entre otras, la aceptación de la música nueva tomó más tiempo en comparación con la recepción de artistas plásticos como Manuel Felguérez (1928), José Luis Cuevas (1934) y el español naturalizado mexicano Vicente Rojo (1932). Los cuadros abstractos y esculturas de Felguérez y Rojo dejaban claro que estos artistas trabajaban dentro de un enclave internacional en el que no se recurría al tema de la mexicanidad. Cabe notar que se trata de artistas que estaban ya triunfando internacionalmente y que pertenecen a la generación que le lleva a Lavista diez o más años de edad. Esto explica la urgencia de Melo: la “verdadera” historia de la música mexicana que “algún día” tendría que escribirse, era la historia de una música internacional que no sirviera ya a ideales o propósitos posrevolucionarios, una música que complementara lo que ya estaba sucediendo en otras artes en México y que también abiertamente dialogara con lo que estaba sucediendo en Europa y los EEUU.

La urgencia que se ve reflejada en el texto de Melo la sienten a lo largo de los años sesenta otros críticos, intérpretes y compositores. Así, Manuel Enríquez (1926-94), un incansable promotor de la música nueva, reconocido violista y compositor casi diecisiete años mayor que Lavista, se convierte en una figura central dentro de la estética vanguardista a nivel nacional¹⁵. En 1967 Enríquez estrena un trabajo particularmente influyente en el pensamiento temprano de Lavista: el *Cuarteto II* el cual integra operaciones aleatorias y secciones en las que el intérprete participa decidiendo las alturas de las notas a partir de una notación gráfica¹⁶.

14 Mario Lavista: Entrevista por Alonso Minutti, 14 de agosto de 2004.

15 En 1960 Manuel Enríquez fue miembro del grupo denominado Nueva Música de México, junto con Guillermo Noriega (1926-), Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012), Francisco Savín (1927-), Raúl Cosío (1928-1998), Rafael Elizondo (1930-1984), Mario Kuri Aldana (1931-), la costarricense Rocío Sanz (1934-93) y Leonardo Velázquez (1935-2004). A pesar de las diferencias de postura estética de sus miembros, este grupo tuvo en común el propósito de lograr mayor apertura en la programación de obras de compositores contemporáneos.

16 Aurelio Tello describe la relevancia de esta obra dentro del trabajo compositivo del propio Enríquez de la siguiente manera: “A partir del *Cuarteto II* (1967), Enríquez logró la carta de naturalización de la escritura gráfica, de un nuevo pensamiento musical y la adopción del aleatorismo como forma de expresión sonora, modificando rotundamente sus conceptos, lenguaje, técnica y actitud estética”, en *La música en México. Panorama del siglo XX* (México DF: FONCA y CONACULTA, 2010), p. 523. A su vez, Lavista expresa sus impresiones sobre esta obra de Enríquez de la siguiente manera: “Oír el *Cuarteto II* para mí fue muy

Durante su estancia en Europa la producción de Lavista muestra una apertura hacia la música concreta. En obras como *Divertimento* (segunda versión, 1968), Lavista incluye la participación del público, quien puede intervenir “haciendo sonar canicas, hojas de papel y hojas de madera, bajo las indicaciones de tres directores”¹⁷. La obra también utiliza radios de onda corta y consiste en cuatro secciones, cuyo orden es libre pero debe decidirse premeditadamente. *Divertimento* fue el antecedente directo de *Diacronía*, para cuarteto de cuerdas (1969), otra obra que también presenta parámetros de indeterminación. Mientras que las notas están cuidadosamente articuladas en la partitura, ciertos elementos rítmicos y de tempo están registrados vagamente: cada compás tiene una duración aproximada de ocho segundos y la sucesión de eventos desarrollados en el tiempo depende de los ejecutantes, “de quienes depende, en gran medida, la *duración total* de la obra”¹⁸.

En esta época de experimentación con sonidos no-convencionales Lavista concibe *Kronos*, pieza para cualquier número de relojes despertadores (1969), directamente relacionada con la obra *Poème symphonique* (1962) del compositor húngaro György Ligeti (1923-2006), con quien Lavista estudió en Darmstadt. Fue a partir de una presentación de *Kronos* en el Conservatorio de Música de Madrid, que el director Carlos Cruz de Castro aconsejó el uso de mayor número posible de relojes. Como la duración de la pieza es determinada por los ejecutantes, Cruz de Castro sugiere también que “se tenga la seguridad de que todos los despertadores han agotado el turno de haber sonado el timbre correspondiente”¹⁹. En una segunda versión, cuya portada fuera dibujada por el arquitecto Rafael Sumohano, encontramos indicaciones mucho más detalladas, donde el compositor especifica qué relojes usar, cómo prepararlos antes del concierto, cómo seguir las instrucciones del director, etc. Incluimos aquí la imagen de la portada de esta versión (ver Figura 2).

importante, no solamente por la novedad de la partitura, que era gráfica, sino por todos los colores que sacaba Manuel de las cuerdas y el gran conocimiento que tenía él de la cuerda, evidentemente. Yo creo que antes que él, no existían en México obras para cuerda en donde se exploren esas técnicas. Él fue, sin duda, el primero, porque se conjuntó de una manera extraordinaria el violinista y el compositor”. Mario Lavista: Entrevista por Alonso Minutti, 4 de mayo de 2012.

17 Mario Lavista: “Divertimento”, en Luis Jaime Cortez (ed.), *Textos en torno a la música* (México DF: CENIDIM, 1988), pp. 88-89.

18 Mario Lavista: “Diacronía”, en Luis Jaime Cortez (ed.), *Textos en torno a la música* (México DF: CENIDIM, 1988), p. 90.

19 Carlos Cruz de Castro: “Kronos”. Nota de programa inédita, archivo personal de Mario Lavista.

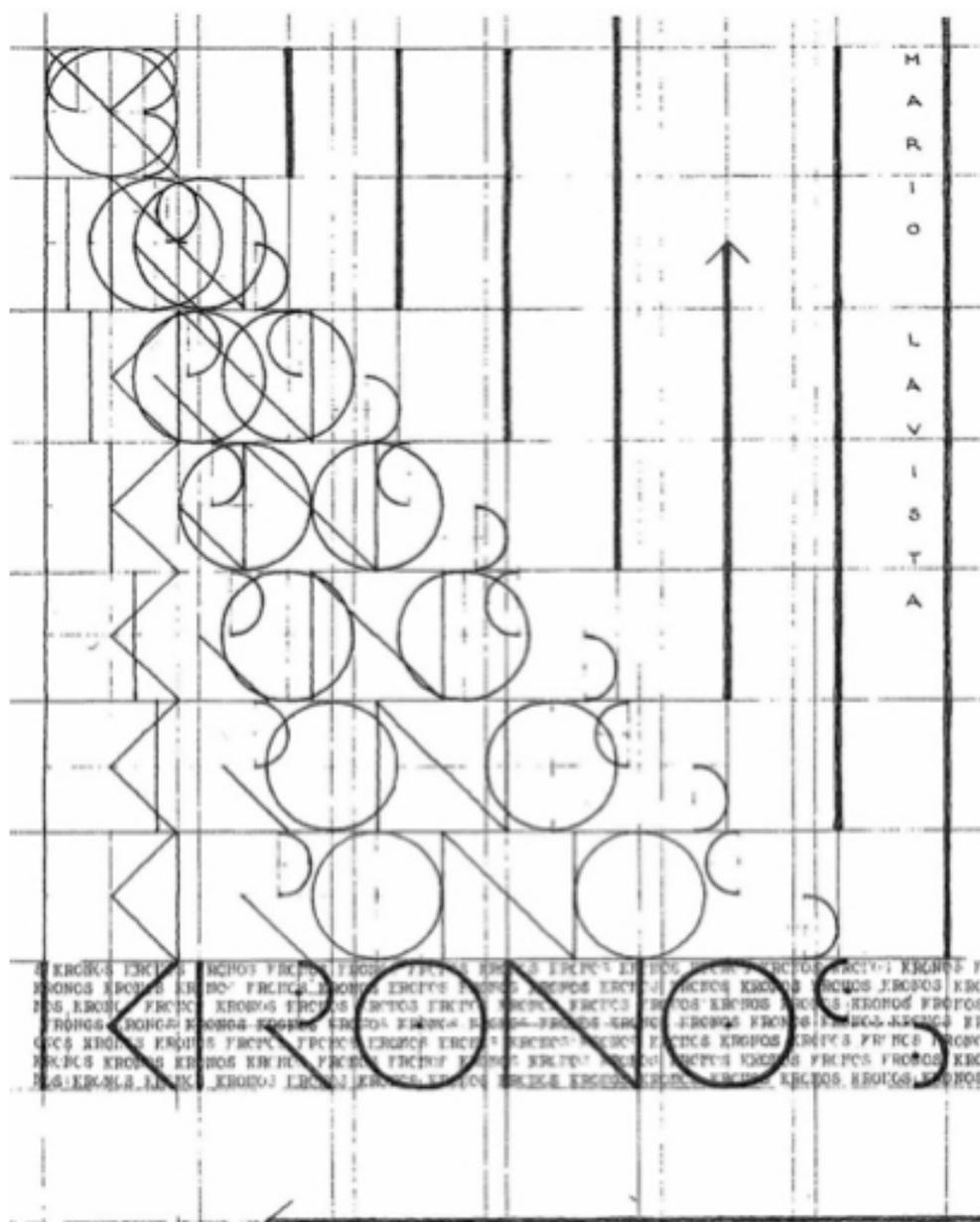


Figura 2: Portada de *Kronos* dibujada por Rafael Sumohano.

En 1970, a su regreso de Europa, Lavista escribió dos obras en las que el ejecutante es libre de escoger el orden y número de repeticiones de los eventos musicales plasmados en la partitura: *Game* (para cualquier número de flautas), y *Pieza para un(a) pianista y un piano*, ambas obras de indeterminación controlada que muestran la influencia de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), con quien Lavista estudió en Europa. En estas obras, así como en la pieza para piano *Klavierstück XI* del alemán, el ejecutante tiene libertad de elegir el orden de un número de fragmentos musicales meticulosamente anotados con notación convencional. A estas obras concebidas como secciones de orden libre, se le añaden posteriormente otras dos, *Diafonía* para dos pianos y percusiones (1973), y *Diálogos* para violín y piano (1974).

En un afán por desarrollar un pensamiento creativo basado en la improvisación, Lavista funda en 1970 en México el grupo de improvisación colectiva Quanta, con el cual se involucra en proyectos interdisciplinarios. Participan principalmente artistas visuales en sesiones de improvisación y pintura mural colectiva, y grupos de danza. Estas sesiones fueron pieza clave en el florecimiento de la música experimental basada en la improvisación. Lamentablemente esta vertiente de la vanguardia en México ha sido poco documentada, en parte por la naturaleza “efímera” de los procesos de improvisación y la falta de grabaciones o producciones de video.

La exploración de formas abiertas y los ejercicios de improvisación colectiva, llevaron a Lavista a una profunda reflexión sobre la naturaleza y propósito de la obra musical y a cuestionarse aspectos de autoría en obras abiertas donde el intérprete actúa como co-creador. Resultado de dicha reflexión llevaría

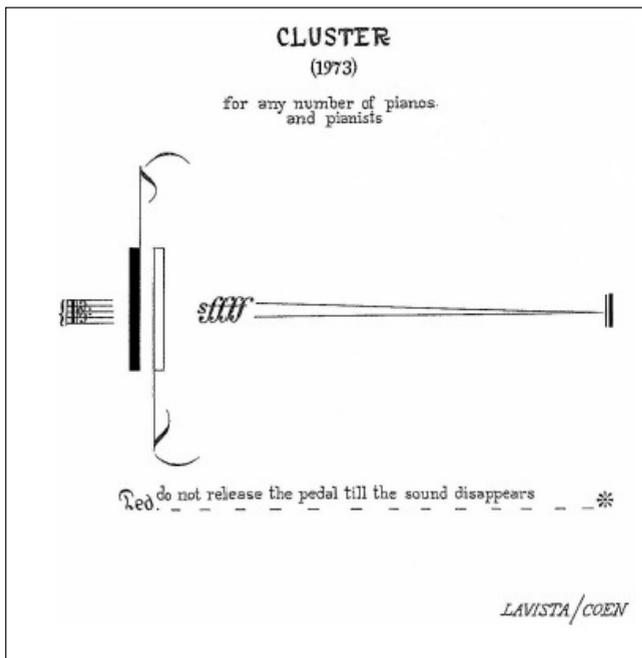


Figura 3:
Cluster (1973), de
Mario Lavista
y Arnaldo Coen

al compositor a concebir, junto con el artista plástico Arnaldo Coen (1940), su primera obra gráfica *Cluster* (1973), la cual consiste en un único elemento: un cluster gráfico donde el pianista tiene como tarea abarcar el mayor registro posible del teclado utilizando ambos brazos (ver Figura 3).

Muchos de los elementos que en este momento ocupan a Lavista, procedimientos aleatorios, improvisación, y una visión del intérprete como co-creador, se relacionan con el interés que Lavista muestra por el pensamiento y música de John Cage (1912-92), quien en febrero de 1976 visitó el país invitado por la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México—en ese entonces dirigida por el propio Lavista. La presencia de Cage en México legitimaba la labor de aquellos compositores y artistas que estaban ya proponiendo obras abiertas, indeterminadas, o que utilizaban el azar en el proceso compositivo. Meses más tarde, Lavista y Coen concibieron un proyecto en homenaje al sexagésimo cumpleaños de Cage. Como se conoce, el 64 es una cifra significativa en el *I Ching*, libro oracular chino que el compositor norteamericano ya había utilizado para generar estructuras musicales²⁰.

Jaula es una obra que consiste en una serie de dieciséis láminas blancas superpuestas que en el centro presentan recortes en forma de cubos de tal forma que al superponer otras láminas las perforaciones forman una serie de cubos concéntricos. La distancia entre los cubos no es constante, sino más bien el resultado de procedimientos aleatorios y el uso de logaritmos. En este set diseñado originalmente por Coen, Lavista dibujó en las aristas de los cubos de cada lámina puntos de color plateado que representan notas musicales para ser tocadas en piano preparado (ver figura 4).

Aunque no se representa ningún parámetro musical específico, Lavista acota que el pianista sólo puede utilizar cuatro notas: do-la-sol-mi o C-A-G-E: un total de 30 sonidos distribuidos en las diferentes octavas del teclado que previamente debe ser preparado insertando pedazos de goma, tornillos, así como pedazos de madera entre las cuerdas de dichas notas. El pianista debe interpretar los puntos plateados utilizando estas cuatro notas en la combinación deseada. Aspectos de ritmo, duración o matiz quedan completamente a discreción del ejecutante, quien debe tocar siempre con el pedal de resonancia.

La obra fue estrenada en 1977 en una versión para piano preparado a cuatro manos a cargo de Lavista y el compositor y pianista Federico Ibarra (1946). En 2007, después de haber tenido la partitura guardada treinta años, Lavista accedió, a petición de la musicóloga Ana R. Alonso Minutti, a revivir la obra para que fuera video grabada (por vez primera). En esta ocasión, el compositor

20 A partir de esta colaboración interdisciplinaria entre música, artes plásticas y poesía nacieron tres obras: *Trans/mutaciones*, *Jaula*, e *In/cubaciones*. Aunque no conforman oficialmente un tríptico, las obras tienen elementos unificadores, el más obvio es el esquema de cubos concéntricos diseñado por Coen en un primer set en láminas blancas, titulado *Mutaciones*. Para más información sobre este tríptico, consultar Ana R. Alonso Minutti: "Permuting Cage", *Brújula: revista interdisciplinaria sobre estudios latinoamericanos*, 6 (2007), pp. 114-23.

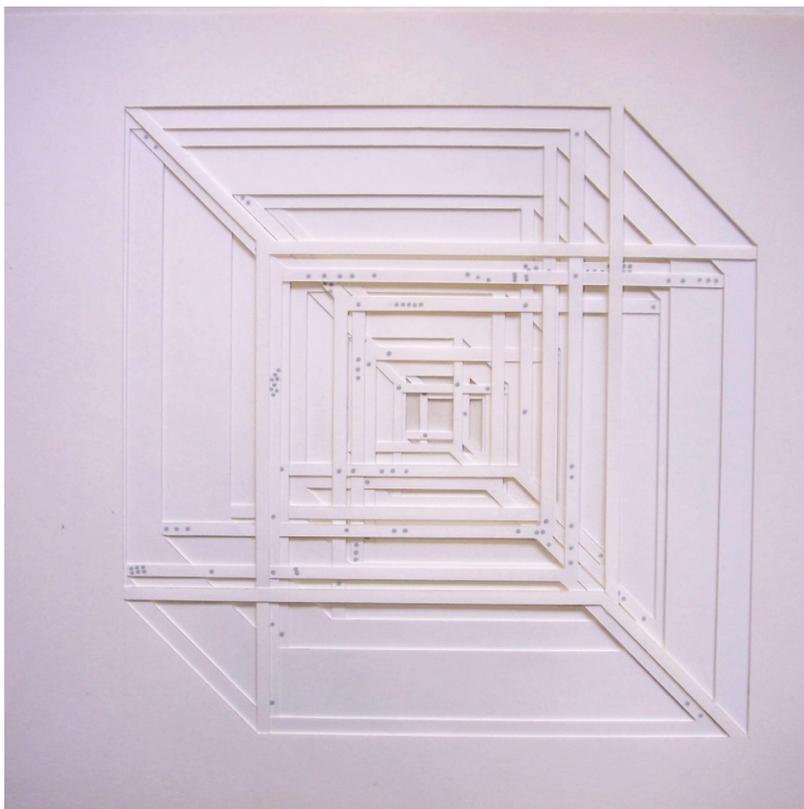


Figura 4: *Jaula* (1976), de Arnaldo Coen y Mario Lavista

extendió el nivel de “libertad” original de la pieza al uso de cualquier nota del teclado (no sólo do-la-sol-mi). De esta manera, la obra se convirtió en una improvisación para piano preparado²¹.

Después de *Jaula*, Lavista abandona las grafías musicales y formas abiertas²². Aunque *Jaula* se considera una obra importante dentro de la música gráfica mexicana, su sitio histórico debe ser analizado desde un ángulo que la distingue del repertorio de grafías al ser una especie de “escultura de papel”. El efecto de profundidad otorga un nivel de aproximación física a la obra que

21 Desde entonces *Jaula* ha recibido mayor atención. En abril de 2009 Lavista interpretó *Jaula* en el marco de la exhibición “La colección: las rutas de la abstracción. México 1950-1979” del Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México. En esta ocasión el compositor presentó una versión de la obra de naturaleza contrastante, incorporando una serie de “paréntesis musicales” donde incluyó citas de obras para piano preparado de John Cage. Recientemente, en marzo de 2012 el pianista Mauricio Nader interpretó *Jaula* en La Casa del Lago dentro del programa “MAKROpiano en la Ciudad de México. A 40 años de *Makrokosmos*, de George Crumb”.

22 Hasta el año 2012 Lavista vuelve a utilizar formas abiertas en su obra *Música para un árbol*, para flauta(s), cello, voz femenina y piano preparado (2012). Esta pieza está estructurada a partir de un número de frases musicales cuya duración es determinada por cada ejecutante.

la partitura gráfica común carece. El ejecutante tiene libertad de intercalar las láminas, encontrando *clusters* donde se pensaría que no habría. La partitura gráfica es más que un estímulo visual, pues invita al pianista a tener interacción con las láminas, reordenándolas, acomodándolas, además de ofrecer un código de representación único que resulta en ejecuciones sonoras no sólo distintas sino irreconocibles.

La negligencia del discurso analítico a partir de estas obras quizá se debe en parte a que el mismo autor las considera como proyectos transitorios. En palabras de Lavista:

[E]n mi caso y en el de muchos de mis colegas, llegó un momento en que pensábamos que quizás era más importante la idea que se tenía acerca de la música, mi concepto acerca de la música, que la realización misma, era más importante lo que yo pensaba de mi obra que la obra misma. En algún momento coqueteamos con el arte conceptual²³.

En palabras del propio Lavista, el acercamiento al arte conceptual le, “permitió poner en tela de juicio [...] la definición misma de música. Y ese tipo de reflexiones y de rupturas una vez que se asientan en uno como músico, influyen en la manera de pensar la música”²⁴. La reflexión estética que surgió a partir del abandono de control sobre ciertos aspectos de la obra para abrirla hacia múltiples direcciones de ejecución marcó un momento crucial para la consolidación de su lenguaje personal.

Aunque Lavista dejó de explorar aspectos de notación gráfica, su obra posterior incluye la posibilidad de elección del ejecutante en el proceso compositivo, manifestado en la creación de música de cámara elaborada en estrecha colaboración con músicos cercanos al compositor (el primer caso notorio son las piezas para flauta sola que Lavista escribió en colaboración con Marielena Arizpe)²⁵. Por otro lado, el interés por los encuentros entre música y artes visuales es un aspecto que siguió presente en la trayectoria de Lavista en la elaboración de obras que responden al estímulo estético de obras plásticas, por ejemplo, *El pífano* para piccolo (1989), inspirada en *Le Fivre*, de Édouard Manet, o *Las músicas dormidas* (1990) inspirada en la obra del mismo nombre de Rufino Tamayo.

En retrospectiva, el año 1976 podría considerarse como un momento de articulación en la trayectoria de Lavista. Después de haber explorado grafías y formas abiertas, el compositor regresa al uso de formas más “fijas” en tres importantes obras que están íntimamente relacionadas: *Quotations* para cello

23 Mario Lavista: “Música y poesía: artes gemelas”, en Francisco Blanco Figueroa (ed.), *Cultura y globalización: dos siglos, dos milenios. Excelencia y futuro*, vol. 2 (Colima: Universidad de Colima, 2001), p. 101.

24 Lavista: “Música y poesía: artes gemelas”, pp. 93-106.

25 Con respecto a la música para flauta de Mario Lavista y la utilización de técnicas extendidas, cabe destacar la labor de investigación que Beatriz E. Plana ha desarrollado durante la última década.

y piano, *Trío* para violín, cello y piano, y *Lyhannh* para orquesta, escritas en 1976. En *Quotations* podemos apreciar una exquisita exploración del registro instrumental y la inclusión de una amplia gama de matices. La pieza comienza con dos acordes del piano separados por un silencio casi total, si no fuera porque el pianista sostiene el pedal. Uno de los acordes aparece marcado *fff*, mientras el otro aparece marcado *p*. Estos acordes se conforman de la superposición de dos quintas justas enlazadas por un tritono—sonoridad que se volverá, desde este punto en adelante, un importante pilar de la construcción armónica de muchas obras de Lavista (ver Ejemplo 2).

The musical score for 'Quotations' shows the initial interaction between the Cello and Piano. The Cello part begins with a 'STATIC' section at approximately measure 60, followed by a 'pizz.' section starting at measure 72. The Piano part features dynamic markings ranging from *fff* to *ppp*, with specific interval markings such as *8va* and *7:4*. The score is divided into sections by vertical dashed lines.

Ejemplo 2: Mario Lavista: *Quotations*, principio

El *Trío* y *Lyhannh* presentan un lenguaje armónico similar. En el *Trío* las mismas quintas que abren *Quotations* aparecen en el piano, anteceditas por una frase introductoria de armónicos (ver Ejemplo 3), mientras que en *Lyhannh*, esta sonoridad está presente desde el comienzo (ver Ejemplo 4).

The musical score for 'Trío' (measures 6-9) features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin part starts with a *p* dynamic and a *sul pont.* marking. The Viola part includes *arco sul pont.* and *p (en dehors)* markings. The Piano part features a *più piano (como eco)* marking and a *7:4* interval marking. The score is divided into sections by vertical dashed lines.

Ejemplo 3: Mario Lavista: *Trío*, compases 6-9

sord harmon

1^a Trompetas en Bb *sf p*

2^a y 3^a *sord harmon* *sf p*

1^o y 2^o Trombones

3^o (bajo) Tuba *(altura real)*

1^a Xilofono *baquetas duras*

2^a *ff*

3^a Triangulo *1 v.*

4^a *ff*

Vibráfono *siempre con baquetas suaves con motor* *ff* *(Trg.) 1 v.*

Piano *fff* *p* *ff*

Arpa *ff* *p* *fff*

Violines 1os *div.* *8^{va}*

Violines 2os *div.* *8^{va}*

Violas

Violoncellos *div.*

Contrabajos *f*

Ejemplo 4: Mario Lavista: *Lyhannh*, compases 1-3.

Más allá de este comienzo, *Quotations*, *Trío* y *Lyhannh* comparten otros elementos. Lavista aclara que en estas piezas ha incorporado motivos de obras de otros compositores. Ciertas citas (como el título de *Quotations* sugiere) de Ravel, Debussy, Tomás Marco, George Crumb, Bartók, Webern, Yoji Yuasa,

Brahms, Enríquez, Bach y Webern. Sin embargo, el compositor advierte que en todos los casos las citas son tan pequeñas que pierden su “carácter anecdótico”²⁶.

De esta manera, *Quotations* inaugura una serie de piezas donde Lavista incorpora citas musicales provenientes de otros compositores y autores presentadas de una manera tan fragmentada que el escucha sólo sabe de su existencia después de haber sido informado por el compositor. Ésta es también la primer obra en donde Lavista incluye otro tipo de cita en forma de textos literarios insertados como epígrafes que encabezan la primera página de la partitura. En este caso, se trata de las siguientes líneas:

Su corazón es un laúd suspendido,
tan pronto se le toca, resuena.
(Edgar Allan Poe, *La caída de la casa Usher*)

El epígrafe proviene de la primera página de *The Fall of the House of Usher*, un cuento que Edgar Allan Poe escribió en 1839. Sin embargo, ésas no son palabras de Poe. De hecho, en dicho cuento, aparecen en francés, su idioma original:

*Son coeur est un luth suspendu;
Sitôt qu'on le touche il résonne.*
(de Béranger)

Aquí Poe refiere al poeta francés Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), pero en realidad no es una cita exacta, porque el texto original de Béranger empieza con “Mon coeur”. Poe se apropia de la cita transformándola y, cuando es transportada a la partitura, Lavista le da crédito de autoría a Poe, no a Béranger. Esta forma de apropiación textual practicada por el norteamericano tiene un eco en el proceso compositivo de Lavista. El material musical es construido a partir de citas de otras fuentes –citas apropiadas y transformadas, aunque en este caso, la transformación es tal que el escucha no está destinado a saber de su existencia a menos que se entere por la información que Lavista otorga sobre sus métodos compositivos–. Finalmente, para añadir otra dimensión a los niveles de intertextualidad ya referidos, cuando discutimos sobre este epígrafe treinta años después de que la pieza fue escrita, Lavista recuerda que leía *The Fall of the House of Usher* no directamente de Poe, sino a través del libreto de la ópera inconclusa de Claude Debussy²⁷.

Las referencias literarias incluidas en *Lyhannh* presentan un contrapunto

26 Mario Lavista: “Quotations”, en Luis Jaime Cortez (ed.), *Textos en torno a la música* (México DF: CENIDIM, 1988), p. 96.

27 Mario Lavista: Entrevista por Alonso Minutti, 25 de julio de 2005. “Estaba concentrado en Debussy, en por qué Debussy quiso escribir *La Casa Usher*, lamentablemente nunca la acabó, y ahí encontré eso mientras componía la obra para cello y dije, esto es lo que estoy buscando: una cosa que hable de la delicadeza de algo que apenas tocas y se puede desmoronar, o puede resonar, como la imagen del laúd suspendido, como el corazón que tocas y canta”.

interesante con aquellas de *Quotations*. El título “lyhannh” proviene de *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift²⁸. Además de esta referencia inicial, Lavista añade otra capa de significación intertextual al incluir en el encabezado de la partitura un epígrafe proveniente de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll: “If you know Time as well as I do, said the Hatter, you wouldn’t talk about wasting it. It’s him”²⁹.

En obras como *Quotations* y *Lyhannh*, las posibles relaciones entre la música compuesta por Lavista y las citas musicales y textuales existen en diferentes planos y otorgan distintos niveles de significación intertextual. Es importante subrayar que en éstas, como en otras obras, el ejecutante siempre conoce el epígrafe, puesto que aparece en la partitura. Para Lavista, la utilización de los epígrafes funciona como “una carta de presentación privada al intérprete. Para que lo pueda leer y pueda involucrarse o dejarse sugestionar por lo que el poema le está diciendo, que es importante. Para darle una especie de estado de ánimo, digamos, espiritual”³⁰.

Hasta el día de hoy, la relación entre música y poesía forma parte de una constante en la obra lavistiana y por ello aparece como un ángulo importante de análisis de su obra³¹. A lo largo de este artículo hemos querido resaltar que la relación con la literatura constituye un recurso fundamental presente desde el comienzo de la carrera del compositor. *Quotations* representa también el internacionalismo de Lavista. El título en inglés se entiende porque el epígrafe viene de Poe, pero la obra bien pudo tener un título en español. Independientemente de ello, el estudio revela que Poe—crítico implacable del nacionalismo norteamericano decimonónico—recurre a la literatura francesa de la misma manera como Lavista toma a Poe vía Debussy.

En la literatura que hasta hoy se ha escrito sobre Lavista predomina la consideración de esta etapa como un primer periodo compositivo³². Se trata de una primera década donde predomina la inclusión de elementos de experimentación relacionados con estrategias de diferenciación que el día de hoy ya no tienen vigencia como tales, pero que hemos querido abordar tanto desde el contexto nacional en el que se dieron, como desde el punto de vista

28 La palabra “lyhannh” en el lenguaje de los equinos quiere decir golondrina.

29 “Si conocieras al Tiempo tan bien como lo conozco yo –dijo el Sombrero–, no hablarías de matarlo ¿malgastarlo? ¿perderlo?. ¡El Tiempo es todo un personaje!”.

30 Mario Lavista: Entrevista por Ana R. Alonso Minutti, 25 de julio de 2005.

31 Sobre la relación entre música y literatura en algunas obras específicas de Lavista, consultar Ana R. Alonso Minutti: “Espacios imaginarios: Aspectos de colaboración en dos obras de Mario Lavista”, *Discanto: Ensayos de investigación musical*, Tomo II (2008), pp. 179-99, y Beatriz Plana: “Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista”, *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño* 5 (2006), pp. 41-52.

32 Al referirse a esta etapa de Lavista la musicóloga Consuelo Carredano, señala: “Si pudiera hablarse de un momento de transición en lo que respecta a su actividad como compositor, éste sería necesariamente la mitad de la década de 1970”. Carredano: “Lavista Camacho, Mario”, en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6 (Madrid: Sociedad General de Autores y Escritores, 2000), pp. 803-12.

del desarrollo personal de un importante compositor. El estudio más detallado de estos años previene el que queden rezagados, o que simplemente sean vistos como una etapa inicial. Si bien puede decirse que en las obras escritas inmediatamente después Lavista entra en una etapa diferente, muchos de los ingredientes que hasta el día de hoy constituyen su lenguaje están ya presentes en este período inicial. Entre los que hemos estudiado se encuentra, por un lado, la relación entre música y poesía, particularmente el uso de citas literarias. A esto se añaden las referencias musicales de compositores del pasado, presente y de obras escritas por el mismo Lavista. Por otro, la construcción en bloque, el sentido de un presente y un pasado intercambiables que el mismo Lavista menciona y que es un punto fundamental de su concepción musical. También aparece ya en este período el complejo sistema de relaciones que el compositor forma con músicos, artistas plásticos y literatos contemporáneos a él. Finalmente, se trata de un compositor contemporáneo que en cualquier momento puede retomar elementos de su propio pasado, como acaba de suceder en *Música para un árbol* (2012) en donde encontramos, sorpresivamente, un regreso a las formas abiertas.

Bibliografía

- Alonso Minutti, Ana R.: "Espacios imaginarios: Aspectos de colaboración en dos obras de Mario Lavista", *Discanto: Ensayos de investigación musical*, Tomo II (2008), pp. 179-199.
- _____ "Permuting Cage", *Brújula: revista interdisciplinaria sobre estudios latinoamericanos*, 6 (2007), pp. 114-23.
- _____ "Resonances of Sound, Text, and Image in the Music of Mario Lavista". PhD Diss., University of California, Davis, 2008.
- Bitran, Yael, y Ricardo Miranda (eds.): *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas* (México DF: INBA/CONACULTA, 2002).
- Carredano, Consuelo: "Lavista Camacho, Mario", en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6 (Madrid: Sociedad General de Autores y Escritores, 2000)
- Cortez, Luis Jaime: *Textos en torno a la música* (México DF: CENIDIM, 1988).
- Lavista, Mario: "Música y poesía: artes gemelas", en Francisco Blanco Figueroa (ed.), *Cultura y globalización: dos siglos, dos milenios. Excelencia y futuro*, vol. 2 (Colima: Universidad de Colima, 2001).
- _____ "Seis piezas para orquesta de cuerdas", en Luis Jaime Cortez (ed.), *Textos en torno a la música* (México DF: CENIDIM, 1988).
- Moreno Rivas, Yolanda: *La composición en México en el siglo XX* (México DF: CONACULTA, 1994).
- Onís, Federico: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1961).
- Paz, Octavio: "Reversible", en Eliot Weinberger (ed.), *The Collected Poems of Octavio Paz 1957-1987* (Nueva York: New Directions, 1990).
- Plana, Beatriz: "Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista", *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*, 5 (2006), pp. 41-52.
- Tello, Aurelio: *La música en México. Panorama del siglo XX* (México DF: FONCA y CONACULTA, 2010).
- Vilar Payá, Luisa: "La originalidad, la música heterogénea y la recepción de Silvestre Revueltas a partir de Otto Mayer Serra", en Luisa Vilar Payá y Ricardo Miranda (eds.), *Discanto: Ensayos de investigación musical*, Tomo I, (México: Universidad Veracruzana, 2005).

Entrevistas y otras correspondencias

Lavista, Mario. Entrevista por Alonso Minutti, 14 de agosto de 2004.

_____ Entrevista por Alonso Minutti, 25 de julio de 2005.

_____ Correo electrónico enviado a Ana R. Alonso Minutti, 28 enero de 2008.

_____ Entrevista por Ana R. Alonso Minutti, 22 de febrero de 2012.

_____ Entrevista por Alonso Minutti, 4 de mayo de 2012.