



MAESTRÍA
EN FILOSOFÍA
DE LA CULTURA



UNIVERSIDAD MICHOACANA

DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA "SAMUEL RAMOS"
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS "LUIS VILLORO"
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

IMPLICACIONES LITERARIAS Y FILOSÓFICAS EN LA OBRA DE MARIO
LAVISTA: SIGLO XX.

TESIS:

PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO/A EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

SUSTENTA:

ATENAS LÓPEZ PINTOR

ASESOR DE TESIS:

DR. EN FILOSOFIA: VICTOR MANUEL PINEDA SANTOYO

Morelia, Michoacán, Agosto 2013.



Acta de revisión de tesis de maestría

Después de revisar el documento que presenta la Lic. Atenas López Pintor para obtener el grado de maestro/a en Filosofía de la Cultura, quienes abajo suscriben, lectores y miembros de su comité tutorial, consideramos que el trabajo reúne los requisitos para defenderse en examen de grado.

Dr. Juan Álvarez Cienfuegos Fidalgo
Lector

Dr. Federico Marulanda Rey
Lector

Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo
(Co)Asesor

Morelia, Mich., 2013.

"Trabajo apoyado con beca CONACYT para estudios de maestría 2011-2013".

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo general desarrollar a partir de las implicaciones literarias de la composición de Mario Lavista, el pensamiento compositivo del siglo XX desde una reflexión filosófica (Gadamer, Schopenhauer, Adorno, Bloch, Fubini). En este sentido, la investigación no busca crear una filosofía de la música ni una genealogía, sino restablecer el estudio de la música a través de la filosofía y finalmente, acercarnos a las manifestaciones sonoras desde un ámbito interdisciplinario.

El análisis sustituye los prejuicios tonales, las audiciones carentes de una falta de sentido o la catalogación de música de ruido, por una comprensión reflexiva del sonido del siglo. A partir de la obra del mexicano Mario Lavista, el estudio cuestiona si la música del siglo XX puede únicamente enmarcarse como la desintegración de la forma o desde otra posibilidad: la creación de un puente ontológico gadameriano entre el pasado y el presente musical; la necesidad de una educación integral.

A partir de obras como *Aura*, *Simurg*, *Marsias* y *Reflejos de la noche*, se concluye que la música del siglo XX no puede ser definida únicamente como indeterminada, si no como una pluralidad de lenguajes conviviendo en una misma época o como un juego artístico esperando ser develado. La sonoridad del siglo no surge de una ruptura absoluta con su pasado, también abarca la presencia de composiciones tonales, la inclusión de elementos tecnológicos aplicados a instrumentos tradicionales, la integración lingüística vocal, argumentos literarios y cuestionamientos filosóficos; es decir, relaciones interdisciplinarias (teatro, poesía, arquitectura, pintura) reflexionando en el ser de sí misma, es ser de la humanidad.

Finalmente, el pensamiento compositivo del siglo XX no refiere únicamente a la desintegración de la forma ni a la ausencia de su contenido. El contenido significativo se vivencia a través de la decodificación reflexiva de la música, la filosofía.

ABSTRACT

The mission of this investigation is to develop from the literary implications of the composition of Mario Lavista, the philosophical composition thought the Twentieth Century. In this sense, the investigation doesn't seek to create a philosophy of music or a genealogy, but to restore the study of music through philosophy and finally, approach the sound expressions from an interdisciplinary area.

This analysis replaces the tonal prejudice, the lack of meaning in the audition or the cataloging of noise music, from the reflective understanding of the sound of the Twentieth Century. Departing from the Mexican musician Mario Lavista's work the study questions whether Twentieth Century music can only framed as the disintegration of form or from the creation of a ontological Gadamer bridge between the past and present. The investigation underscores the need for comprehensive integral education.

From works such *Aura*, *Simurg*, *Marsias* and *Reflections of the night*, one concludes that the Twentieth Century music cannot be defined only as indeterminate, but as a plurality of languages coexisting in the same time or as an artistic game waiting to be unveiled. The Twentieth Century sound does not arise a complete break with its past, but also includes the presence of tonal compositions, the technological elements applied to traditional instruments, the linguistic vocal, the literary arguments and philosophical questions; namely, interdisciplinary relations as theater, poetry, architecture or painting, reflection on the essence of itself, the being of humanity.

Finally, the Twentieth Century compositional belief does not only refer to the disintegration of the form or to the absence of its content. The significant content is experienced through musical reflection, the philosophy.

ÍNDICE

RESUMEN (ABSTRACT)

INTRODUCCIÓN

Capítulo 1. MARIO LAVISTA Y EL SIGLO XX: DESINTEGRACIÓN DE LA FORMA

- 1.1 Caracterizaciones formales de la música del siglo XX _____ 22
 - 1.1.1 La desintegración de la forma musical en el siglo XX
 - 1.1.2 Músicos de transición
 - 1.1.3 Procesos históricos e interdisciplinarios en la desintegración de la forma
 - 1.1.3.1 El inconsciente-consciente y la eliminación del sentimiento en el siglo
- 1.2 Mario Lavista y la desintegración formal _____ 34
 - 1.2.1 Aprendizajes stockhauseanos en la obra de Lavista
 - 1.2.2 Influencia de Xenakis en la obra de Lavista
 - 1.2.3 Años de 1969: aportes musicales y características de su obra.
- 1.3 Generación de la ruptura de la música mexicana _____ 43
 - 1.3.1 Prenacionalismo (1910-19128): Manuel M. Ponce y Julián Carrillo
 - 1.3.2 Carlos Chávez y Silvestre Revueltas
 - 1.3.3 Rodolfo Halffter
 - 1.3.4 Mario Lavista y la desintegración de la forma: *Pieza para un pianista y un piano*

Capítulo 2. ANÁLISIS LITERARIO Y FILOSÓFICO DE LA ÓPERA *AURA* DE MARIO LAVISTA

- 2.1 *Aura* de Mario Lavista y Carlos Fuentes _____ 55
 - 2.1.1 Análisis literario-musical de *Aura*, desde la reflexión filosófica
 - 2.1.1.1 Carlos Fuentes y el contexto histórico de *Aura*.
 - 2.1.1.2 Argumento
 - 2.1.1.3 Personajes musicales
 - 2.1.1.4 Atmósfera musical
 - 2.1.1.5 Simbolismos
 - 2.1.2 Música y palabra
 - 2.1.3 *Aura* y el juego teatral de la música del siglo XX.
 - 2.1.4 Estructura operística de *Aura*

Capítulo 3. POESÍA MUSICAL EN LA OBRA DE MARIO LAVISTA: *MARSIAS*,
SIMURG Y REFLEJOS DE LA NOCHE

3.1 Música y Poesía _____	86
3.1.1 <i>Marsias</i> y la mitología musical de los griegos en la obra de Mario Lavista	
3.1.2 La identidad del <i>Simurg</i>	
3.1.3 <i>Reflejos de la noche</i>	

Capítulo 4. MÚSICA VISUAL Y ARQUITECTÓNICA

4.1 Clasificación de la Música Visual del siglo XX _____	111
4.1.1 Música visual sinestésica (pintura)	
4.1.1.1 <i>Jaula</i> de Mario Lavista y el pensamiento de John Cage	
4.1.1.2 La pintura de Ricardo Mazcal y Sandra Pani en la música de Lavista	
4.1.1.3 De la música a la pintura	
4.1.2 Música poética visual	
4.1.3 Música visual con origen teatral	
4.1.4 Música en el cine	
4.2 Partituras gráficas en el lenguaje musical de Mario Lavista _____	123
4.2.1 Serie Fibonacci en la obra de Stockhausen y Mario Lavista	
CONCLUSIONES _____	132
BIBLIOGRAFÍA _____	137

INTRODUCCIÓN

La presente investigación estudia a través de las implicaciones literarias de la música del compositor Mario Lavista, las relaciones entre la filosofía y la música en el siglo XX, con la finalidad de develar a partir del pensamiento musical del siglo, el pensamiento compositivo de Mario Lavista y viceversa.

A partir de la realización de cuatro capítulos, la obra de Mario Lavista se muestra como un eje que contrasta su lenguaje con un principio universal interdisciplinario: la desintegración de la forma en el siglo XX y de manera más específica, el alejamiento tonal.

Durante el capítulo I, se cuestionan las nuevas disposiciones entre el público y el intérprete, la atonalidad, los nuevos códigos notacionales, la espontaneidad, el azar, el vacío, la digitalización del sonido, la espectacularidad, la hiperracionalización, las disposiciones instrumentales tecnológicas, la eliminación del sentimiento, la relación entre el consciente-inconsciente, la transición musical, la revalorización del silencio; es decir, se reconstruye el concepto de la música del siglo XX a través de la desintegración de la forma presente en las artes de mediados de 1950.

Posteriormente, el capítulo presenta un análisis general de la obra y las influencias compositivas del pensamiento de Lavista, inmersas en músicos emblemáticos como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Rodolfo Halffter, Xenakis y Stockhausen, entre otros. Finalmente, la música del siglo XX se devela como una suma de rostros compositivos buscando universalismos.

En el capítulo II, con la finalidad de identificar cuál es la particularidad de su pensamiento en relación a otras manifestaciones artísticas, se realiza un análisis literario y filosófico de su ópera *Aura*, sustentado en la novela del escritor Carlos Fuentes. Éste permite corroborar correspondencias simbólicas, mitológicas, contraposiciones musicales entre la belleza y la fealdad, la *idée fixe*, la relación entre música y la palabra, la integridad lingüística, el ruido literario y el ruido del siglo XX, la falta de límites entre la vida y la muerte, la estructura cíclica del eterno retorno, la presencia de lo siniestro, la ausencia de protagonismos vocales, la fusión y la pregunta por la existencia, abordando a la música como un sonido contenido en sí mismo.

Sumando los elementos anteriores, se determina que la filosofía de su música no está enmarcada arbitrariamente por el concepto absoluto de lo nuevo (vacío, azar, simplificación gráfica, indeterminación, desintegración de la palabra a elementos fónicos, espectacularidad), sino por el redescubrimiento del pasado. Partiendo del pensamiento filosófico de Gadamer, la obra de Lavista crea un puente ontológico entre el pasado y el presente musical, donde sólo hay una recepción real de la obra musical para aquel que participa en ella.

Finalmente, tomando las implicaciones literarias, filosóficas y musicales, es la literatura de Carlos Fuentes quien le dicta la estructura al *Aura* de Mario Lavista, pero es la realización de

su ópera, quien nos dicta diversas reflexiones sobre su pensamiento y por ende, sobre la filosofía de la música del siglo XX.

En el capítulo III, a través de sus obras *Marsias*, *Simurg* y *Reflejos de la noche*, se analiza la relación entre la poesía, la música y la reflexión filosófica de la identidad musical. El capítulo parte de los relatos de Luis Cernuda, la escritura de Borges, la poesía de Xavier Villaurrutia y el pensamiento filosófico de Leopoldo Zea, Samuel Ramos y Octavio Paz, conjugado con la obra musical de Mario Lavista.

Desde esta perspectiva, se identifica que Lavista no reconstruye su discurso desde la poesía fónica de compositores como John Cage, Robert Dick, ya que configura su propia historia musical a partir de la elección y su interpretación poética sonora. Asimismo, fundamenta sus discursos en argumentos mitológicos griegos, reiterando la importancia de una educación integral para el estudio actual de la música.

Posteriormente, en su obra también se desarrollan reflexiones filosóficas en torno a la muerte, la fusión reiterada entre la vida y la muerte, las estructuras cíclicas, la soledad onírica, el erotismo, el ruido, el silencio, la presencia y la ausencia sonora, las limitantes humanas y la virtualidad sonora. Todo este laberinto, lleva a cuestionar en la existencia musical, la existencia del hombre frente a su trascendencia.

Finalmente, en el Capítulo IV, se analiza el aspecto visual y arquitectónico de la música del siglo XX, sustentado en la transformación notacional y construcción interdisciplinaria.

Se corrobora que en la música visual no se puede realizar una taxonomía como tal, debido a que en algún momento se conjunta el sonido con la imagen y viceversa. Por tanto, por música visual habrá de entenderse una transformación notacional, sustentada en la interdisciplinaria: el teatro, la pintura, la poesía y la arquitectura.

Desde esta perspectiva, se analiza la obra *Jaula* de Mario Lavista en torno al pensamiento reflexivo de John Cage; la pintura de Ricardo Mazcal y Sadra Pani en la obra de Lavista y las partituras gráficas en el lenguaje musical del compositor mexicano. En este último apartado, a partir de la serie Fibonacci, se realiza una comparación matemática entre las obras *Klavierstück IX* y *Pieza para un pianista y un piano*, con el objetivo de develar la arquitectura sonora del compositor.

Finalmente, es a partir del pensamiento filosófico musical entrelazado en las composiciones del siglo XX (Gillo Dorfles, Schiller, Enrico Fubini, Theodor Adorno, Schopenhauer, Gadamer, Bloch, Eugenio Trías, entre otros), que la investigación testimonia en la música del siglo XX la presencia de la filosofía. Asimismo, es a partir de la obra de Mario Lavista, que la investigación trasciende las desintegración de la forma musical, por un mundo de múltiples posibilidades sonoras, inmerso de reflexiones filosóficas.

Por otra parte, los principios de los cuales parte esta investigación surgen del siguiente cuestionamiento: ¿a partir de las implicaciones literarias de la música del compositor Mario Lavista, puede evidenciarse el pensamiento filosófico musical del siglo XX?

A partir del cuestionamiento anterior, la investigación plantea los siguientes objetivos:

-Determinar sus técnicas compositivas respecto a la instrumentación, el tiempo, el espacio, el ritmo narrativo, las relaciones entre intérprete, compositor y público desde una reflexión filosófica, teniendo como base el argumento literario de su ópera *Aura*.

-Ubicar a partir de su obra y la de sus contemporáneos, el proceso de la desintegración de la forma en el arte del siglo XX.

- Abordar los elementos mexicanos de su música, a partir de la literatura mexicana en su obra (*Aura* de Carlos Fuentes; *Reflejos de la Noche* de Xavier Villaurrutia y Octavio Paz).

-Determinar las implicaciones filosóficas de su obra, respecto a las argumentaciones pictóricas de sus composiciones (*El pífano: retrato de Manet*, *Danza de las bailarinas de Dégas*, *Las músicas dormida y Jaula*); poéticas (*Reflejos de la noche y el Simurg*), novelísticas (*Aura*), mitológicas (*Marsias*), y gráficas (*Pieza para un piano y un pianista*).

-Desarrollar desde las partituras de la obra de Mario Lavista, el contexto social del siglo XX y la interdisciplinariedad de las artes del siglo XX: pintura, arquitectura, teatro, literatura y cine.

-Contrastar la composición musical del siglo XX, desde el pensamiento de la filosofía de la música de siglos anteriores.

-Restablecer el estudio actual de la música y la comprensión de la misma, a partir de la filosofía y su conexión interdisciplinaria.

Para la realización de esta investigación, se utilizará inicialmente una metodología hermenéutica, con la finalidad de desplegar la reflexión de textos musicales y filosóficos.

Mediante la reflexión hermenéutica, se analizará la intención del autor o la intención del texto frente a la mera intención del lector, convergiendo en la interpretación tres elementos: texto (con el significado que encierra y vincula), autor y lector (Beuchot, 2000:16).

A través de diversas investigaciones de corte analítico (musicología) y con la finalidad de interpretar sus aportaciones no sólo como historia de la música, sino como un estudio de múltiples posibilidades enfocados a la filosofía, se mostrarán diversos aspectos de su obra. Posteriormente, se contrastarán estas decodificaciones con diversas teorías artísticas guiadas por la reflexión filosófica, con el propósito de establecer una mayor comprensión respecto a los procesos creativos musicales del siglo XX.

No obstante, enmarcar de manera totalitaria la investigación dentro de un ámbito hermenéutico (supone la música como texto) o semiótico (supone la idea de la música analizable a partir de sus elementos más simples y unidades elementales), conllevaría a una visión parcial de la problemática a investigar.

Por tanto, esta documentación no solamente se sustentará bajo estas metodologías que podrían tener validez respecto al compositor, sino trabajará por una respuesta más plural: explicar la parte por el todo y el todo por la parte. La indagación subrayará la discusión reflexiva, el diálogo, el análisis, la práctica, etc., en torno a la obra de Mario Lavista, permitiendo identificar algunas de las nuevas disposiciones musicales del siglo XX y XXI.

La presente investigación partirá del análisis de partituras del catálogo de Mario Lavista, de los argumentos literarios que inspiran algunas de sus obras, de sus publicaciones realizadas en la revista de teoría y crítica musical *Pauta* así como en otros medios. Además, tomará como fuentes entrevistas realizadas al compositor, la publicación de sus libros editados por el Colegio Nacional, las publicaciones de artículos y libros realizados en torno a su obra, así como el diálogo reflexionado con diversos investigadores. Desde estos procedimientos, la investigación subrayará la descentralización del conocimiento, partiendo de la connotación filosófica y musical, es decir, de la búsqueda de una filosofía de la música en el siglo XX.

Por tanto, la investigación tendrá en consideración el pensamiento filosófico, Ernst Bloch, Theodor Adorno, Eugenio Trías, Enrico Fubini, Dufrenne, et., con el objetivo de dotar de palabras el devenir de la música desde la reflexión.

Teniendo en consideración esta metodología, la actividad filosófica se centrará en la reflexión crítica, la articulación de la duda y la suspensión del juicio ante la falta de una visión clara. Esta indagación demandará un quehacer filosófico, subrayando ante todo el amor por el saber y la investigación, para poder construir el corpus del conocimiento actual a través de una reflexión filosófica cultural. Sin embargo, ¿de dónde surge la justificación de la presente indagación?

La música ha estado presente desde la aparición del ser humano; sin embargo, ha sido la música del siglo XX quien ha marcado nuevas disposiciones entre los oyentes y los intérpretes. Es decir, un porcentaje de la música del siglo XX ha sido reconocida como la música del ruido, creando entre los oyentes una inmediata barrera a su recepción.

La música ha buscado además de nuevas disposiciones sonoras, la integración de nuevas tecnologías como los sintetizadores y el desuso habitual de los instrumentos tradicionales; resultantes de una evolución del pensamiento musical. Asimismo, la música ha buscado en la integración del sonido en sí mismo, integración de otras áreas artísticas presentes desde el pasado como la literatura, la pintura, la arquitectura y el teatro, permeadas por la reflexión filosófica.

Por tanto, la sonoridad de este siglo no sólo ha evocado una evolución en sus nuevas disposiciones compositivas, sino también en el recurso de sus elementos extra-musicales; ha buscado un arte integral desde diversas ópticas del pensamiento. En consecuencia, la presente investigación surge de la inquietud de analizar las nuevas disposiciones compositivas de la música del siglo XX y sus relaciones interdisciplinarias desde la reflexión.

Partiendo de las argumentaciones anteriores, la investigación se centrará de manera específica en torno a la obra del compositor mexicano Mario Lavista¹, con la finalidad de acercarnos no solamente a las nuevas disposiciones integrales de la música del siglo XX, sino a la composición de la música mexicana del siglo XX (Julián Carrillo, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas) y lo propio de su pensamiento. Desde esta perspectiva, la investigación posibilitará entender a la música como un arte integral reflexionado, donde la literatura y la reflexión filosófica aparecen como un fluir en ella misma.

Como un proceso inverso, la presente indagación permitirá acercarnos no sólo a la música del compositor mexicano, sino también al pensamiento filosófico en torno a la música. Así, teniendo en consideración inicialmente las reflexiones de teóricos de la música, podrá desplegarse una línea de investigación respecto a la estética musical inmersa en la obra del autor y por ende, en la música del siglo XX. Permitirá adentrarnos en los nuevos procesos compositivos, con la finalidad de dar reconocer en la evolución de la música clásica, la música del ruido².

Será a partir de estas nuevas realidades sonoras donde los oyentes, compositores, intérpretes y filósofos, retomarán cuestionamientos respecto a lo que es y no es música; cuestionarán el lenguaje musical con motivo del abandono de la tonalidad. Dicha transformación marcará cambios entre la integridad lingüística del texto y la música, la notación musical, el pensamiento musical, la técnica, la producción del sonido, la línea melódica, la armonía y el ritmo; es decir, entre un pasado y un presente musical. Sin embargo, discernir o querer establecer los límites entre ambos, significará fraccionar la pluralidad de lenguajes conviviendo en una misma época.

Subrayando las descripciones anteriores, el centro tonal comenzará a desintegrarse de manera progresiva, priorizando ante todo la configuración del sonido como un todo espacial teatral. Poco a poco se buscará su reproducción a través de sus intérpretes y después,

¹ A pesar de ser uno de los compositores más importantes de mediados del siglo XX y principios del XXI, su obra ha sido poco estudiada. Por ejemplo, de los textos publicados sobre la obra del compositor, quizás el texto más completo se ubique en el texto de Cortez (1988), donde se reúnen entrevistas, artículos, programas de mano y otros documentos sobre el compositor. Sin embargo, a él también se suman algunos textos analíticos publicados en nuestro país como Wagar (1984), el cual analiza la connotación intervalica de *Ficciones*; el de Delgado (2004), donde se analiza la implicación intervalica de la ópera *Aura* y el de Martí (2007), que analiza la obra *Cante*. (Vázquez, 2009:15). A estas investigaciones recientemente habría que agregar la tesis *Resonances of Sound, Text, and Image in the Music of Mario Lavista* de Minutti. No obstante, aun así el trabajo de investigación respecto a la obra de Mario Lavista sigue siendo escaso.

² La composición de la música de finales del siglo XX ha sido descrita como la música del ruido, siendo que ha sido un movimiento alternativo no asimilado (Ross, 2009:12). No obstante, decir que toda la música de finales del siglo XX fue creada desde esta caracterización sería enmarcarla en una totalización, ya que el mismo concepto de ruido ha ido evolucionando a partir de la asimilación de los procesos compositivos. Un ejemplo, *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky.

mediante técnicas como el serialismo, la música aleatoria o la música electroacústica, la búsqueda de innovadoras sonoridades. De estas últimas destacará el uso de sintetizadores, ordenadores..., es decir, medios electrónicos para transformar, generar o disparar el sonido.

Teniendo en consideración todas estas afirmaciones, se constata que la música del siglo XX continuó evolucionando desde determinadas características como la separación de la sociedad con el arte (proceso ejemplificado desde tiempos pasados), el replanteamiento de los cánones estéticos del pasado, la prioridad sobre la producción del sonido antes que la técnica; así como la exploración espacial y la utilización de nuevos productores de sonido, cuestionando la existencia de la humanidad. Ahora, la música exigió de los oyentes mayores cuestionamientos sobre el suceso auditivo y el mundo, convirtiéndolos en receptores más activos, pero también en un público minoritario.

Si se recuerda que la humanidad está dotada de filosofía y que ésta comienza cuando cuestionamos nuestra existencia y nuestra aparente realidad, entonces desde una visión filosófica, comenzaríamos por interrogar la evolución de la música del siglo XX y en ella, su sentido, características y el concepto de lo llamado “música” en nuestro siglo. Para poder intuir y descifrarla como una verdad temporal, necesitamos captar lo que está detrás de ella a partir de investigaciones filosóficas, musicales y contextuales.

Teniendo en consideración la situación actual entre música y sociedad, se hace evidente una pronunciada separación, ya que el oyente de manera parcial continúa retomando los cánones del pasado para referirse a la música del siglo XX. De esta manera, aunque no se puede generalizar, la nueva música ha sido ubicada bajo connotaciones negativas en su recepción; constituyéndose su primer obstáculo en el prejuicio tonal del oído.

La nueva música no solo ha desencadenado un enfrentamiento reflexivo sobre su realización, sino ha cuestionado su connotación estética y en ella, la búsqueda de nuevos conceptos sobre aquella verdad que nunca fue absoluta: el arte. “ Hoy se empieza a tomar conciencia de que muchos aspectos de la música del siglo XX no pertenecen a un pasado irremediamente acabado en las cenizas y en el olvido, sino que son promesas válidas para un futuro que aún se debe verificar” (Fubini, 2004:16). Hoy la música despliega nuevas dimensiones musicales, envueltas de reflexión filosófica.

En consecuencia, más allá de las connotaciones de aprobación o desaprobación, el interés de la música del siglo XX se centra en el despliegue de la reflexión filosófica. Por ejemplo, a diferencia de la música de siglos pasados, desde su inmediata audición remarca en el oyente diversos cuestionamientos sobre el mundo y su realidad, debido a que sus sonoridades encierran cuestionamientos de su espacio inmediato. No obstante, esta experiencia es negada a las nuevas generaciones o a las personas que no mantienen un estrecho contacto musical más que el proporcionado por los medios.

De esta manera y desde un ámbito musical, una constante pregunta continúa siendo: ¿qué sucedió con la música denominada clásica en cuanto a su evolución? Al momento de cuestionar su entorno, la filosofía se muestra como un camino para buscar respuestas tentativas y como un punto de conexión entre la música y el pensamiento del siglo XX. De acuerdo a las enunciaciones del filósofo italiano Remo Bodei, la filosofía entrelaza los pensamientos de todas las épocas. Es una transmisión de pensamiento vivo a pensamiento vivo, capaz de crecer sobre sí misma.

Teniendo en consideración las inquietudes del panorama presentado, la investigación servirá para esclarecer las nuevas connotaciones musicales del siglo XX a través de reflexiones filosóficas y para abordar las nuevas tendencias, que han encasillado a la música del siglo XX en caracterizaciones subrayadas por una falta de sentido.

Por tanto, acercarnos a estas connotaciones musicales no sólo permitirá enmarcar la obra de Mario Lavista bajo una reestructuración del lenguaje musical, sino descubrir el pensamiento compositivo en torno a las nuevas disposiciones estéticas. Permitirá ensanchar los parámetros musicales no únicamente en cuanto a su construcción, sino en relación con elementos no musicales presentes en la música del siglo XX: la literatura implícita en su música.

En tanto, desde un ámbito general, para abordar la música de Mario Lavista y por ende, la música contemporánea del siglo XX, será necesario tener en consideración la música contemporánea del siglo XX en Europa y de siglos anteriores, ya que respecto a esos procesos compositivos, la música mexicana actual encontrará sus bases técnicas.

Por otra parte, esta investigación estará dirigida a estudiantes de filosofía, literatura y música, que busquen comprender sus áreas de conocimiento no como hechos aislados, sino como disciplinas conjuntas. Antes que creación, el ser humano es pensamiento; de ahí la importancia de comprender las creaciones artísticas de nuestro presente. Asimismo, a través de reflexiones que orienten los cuestionamientos sobre nuestra actualidad inmediata artística, la indagación permitirá revalorar el papel de la filosofía y el arte, y no sólo la incompreensión de las mismas.

Finalmente, esta indagación permitirá interpretar a la música no sólo como una composición de sonidos, sino como una creación de conocimientos integrales y a la filosofía, como una disciplina capaz de relacionar al ser humano con su problemática desde cualquier perspectiva. Esta investigación permitirá no solamente identificar las connotaciones literarias presentes en su música, sino abordar la sonoridad del siglo desde un ámbito integrador: la filosofía.

Por ejemplo, si se medita la historia de la música, esta resultaría fragmentaria sin la reflexión filosófica, la cual ha estado inmersa en su construir sonoro. Asimismo, pensar la filosofía sin música, sería limitar la filosofía misma. En consecuencia, entre filosofía y

música existe una relación quiásmica evolucionando a través del tiempo; es decir, a partir del pensamiento creador y de su contexto histórico. Por tanto, más allá de buscar la creación de una filosofía de la música en el siglo XX, la presente investigación aboga por comprender y contrastar la música del siglo XX desde el pensamiento precedente de la filosofía de la música. Es decir, comprender la composición musical desde la reflexión filosófica.

Sin embargo, si se tiene en consideración la relación entre filosofía y música evolucionando a través del tiempo, así como la obra del compositor mexicano Mario Lavista, quien ha sido acreedor a reconocimientos como el Premio Nacional de Ciencias y Artes, la medalla Mozart y la distinción como creador emérito del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, por mencionar algunos, ¿puede estudiarse la obra del compositor desde la reflexión filosófica? Y de manera más específica, ¿a partir de las implicaciones literarias fusionadas en su música, pueden identificarse características reflexivas de su pensamiento y por ende, de la música del siglo XX?

En primera instancia, antes de abordar las investigaciones realizadas torno a la obra de Mario Lavista, es necesario revisar la relación existente entre filosofía y música, esto es, entre la filosofía de la música.

La relación de filosofía contenida en la música y la música contenida en filosofía, ha estado presente a lo largo de diversos pensadores como Platón, Hobbes, Descartes, Spinoza, Leibniz, Rousseau, Diderot, Hegel, Schopenhauer, J. Bentham, J. S. Mill, Nietzsche, Dilthey, Bergson, Wittgenstein, Sartre, Cassirer, Moore, Adorno, Popper, Bloch, Marcuse, Schleiermacher, Marcel y Jankélévich; quienes de distinta manera han incluido en sus textos la reflexión musical e incluso, han compuesto para ella sinfonías ideológicas.³

No obstante, sería a partir de la obra de filósofos como Theodor Adorno, que la filosofía de la música centraría su reflexión en la evolución histórica de su presente, la “Nueva Música”. Si en un pasado la filosofía había reflexionado en torno al ser de la música respecto a las bellas artes (Kant); su relación respecto a la matemática (Boecio) o en algún momento había sido definida como la mejor de todas las artes (Schopenhauer), el nuevo siglo centrará su cuestionamiento en la búsqueda de lo incuestionable hasta entonces: la desintegración tonal.

La idea adorniana de que la música de Haydn, Mozart y Beethoven, fue la música de la plenitud de lo humano, al igual que en la filosofía y la literatura lo fueron Kant, Hegel, Schiller y Goethe, lo llevó a repensar la música del siglo XX como un proyecto quebrado de la humanidad.⁴

³ La historia de la música es interpretada por el filósofo Juan David García Bacca como “una gran sinfonía ideológica”, en la que se integran y cobran sentido todos los filósofos y temas filosóficos. “En la sinfonía ideológica que es la sinfonía de todos los siglos, el tema actual no tiene sentido sin los pasados” (Palacios, 1997: 30).

⁴ Sin embargo, ésta plenitud comenzó su decadencia cuando Beethoven mostró en su obra *Novena sinfonía* o en el último movimiento de la sonata no. 29, op. 106 *Hammerklavier*, que el proyecto de humanidad había sido quebrado. Fue así que la música inició un camino de la opresión en el siglo XX, representado en obras como *Erwartung* o *Un sobreviviente de Varsovia* de Arnold Schönberg (Adorno, 2000:13).

Adorno reconocería en el concepto de la “Nueva Música” el resultado de una evolución histórica social, ubicada en la transición musical de una negación crítica. La Nueva Música sería definida como “música auténtica del siglo, la única legítima y no ideológica, porque sólo ella hablaría el lenguaje del sufrimiento a diferencia de las músicas restaurativas o neoclásicas de Stravinsky o Hindemith, o de las músicas de entretenimiento planificadas industrialmente como el jazz y el pop...” (Adorno, 2000: 13-14).

Bajo estas consideraciones, Adorno mediría la autenticidad y la progresividad del arte en los conceptos del espanto y el sin sentido; debido a que diferentes áreas artísticas negarían la belleza, la felicidad y hasta la comunicación para evitar la ideología, tomando ahora las tinieblas y las culpas del mundo como sus temáticas. A su vez, teniendo como referencialidad la realidad inmediata, el arte debería adoptar posiciones extremas para evitar el deleite y el placer en sus creaciones.

Desde esta perspectiva, la música evidenciaría su revolución histórica en los cambios producidos en el sistema tonal-intervalar; los cuales estarían basados “en la genealogía adorniana Wagner- Schoenberg- Webern-Darmstadt” (Fubini, 21: 21-22). Sin embargo, si en un principio la proposición adorniana fue tomada como una verdad para reflexionar el origen de la revolución musical, a ella se sumarían otras visiones que replantarían el inicio de la desintegración tonal en otros aspectos (el debilitamiento del intervalo, el aspecto rítmico, tímbrico, etc).

Por ejemplo, el filósofo y musicólogo Jankélévitch consideró sumar a la figura Wagner, considerado padre de las vanguardias del siglo XX, la del músico Debussy⁵; mientras que Boulez desplazaría la genealogía adorniana por una nueva disposición: Debussy-Stravinsky-Webern- Darmstadt (Ibíd., 22). Independientemente del orden de los elementos, la búsqueda de nuevas genealogías musicales eliminaba la figura de Schoenberg por la de Debussy, pero la resolución siempre desencadenaba en Darmstadt.

Independientemente de la veracidad de estas genealogías, la búsqueda por encontrar el origen de la desintegración tonal, llevó a identificar esta posibilidad no sólo en la Escuela de Viena (Schoenberg), sino en la Escuela de París (Debussy). Las nuevas conjeturas abrieron un marco de posibilidades para repensar la música desde diversos ámbitos, teniendo como puntos centrales las diferencias y las semejanzas entre las dos escuelas compositivas.

Por ejemplo, a pesar de ser distintas las composiciones entre Schoenberg y Debussy, éstas conservaron particularidades semejantes como el rechazo al wagnerismo, a la gran orquesta, a las sonoridades densas así como a las formas largas y complejas. En contra parte, abogaron por formas breves, orquestaciones pequeñas, simplificación de sonoridades, valoración del silencio como parte de la música misma, alusión por espacios libres al juego de la

⁵ La lectura musical realizada por Jankélévitch sobre la revolución del lenguaje no se centra en la desintegración del lenguaje wagneriano, sino en las disposiciones sonoras inmersas en la obra de Debussy.

imaginación, ruptura radical con la consecuencialidad armónica, profundización en el misterio del silencio (Ibíd., 24-26).

En sus obras estarían presentes elementos desarrollados de manera más radical por las generaciones posteriores. Sin embargo, de entre estos dos compositores, sería la obra de Debussy quien trascendería su identificación simbolista o impresionista, por un puente ontológico. Fusionaría en su presente los cimientos de un futuro, como se corrobora en el siguiente fragmento:

“Hoy más que nunca se puede verificar, mirando hacia atrás el camino de la música en las últimas décadas, hasta qué punto la lección de Debussy ha sido importante y fecunda, y sobre todo hasta que punto falta mucho para que esté acabada como episodio histórico ligado a un pasado más o menos remoto. Su pensamiento sensorial se muestra todavía como una de las experiencias propulsivas más significativas de la nueva música de estos últimos años e incluso representa uno de los puentes unificadores entre experiencias diferentes...” (Ibíd., 41).

Finalmente, teniendo en consideración estos antecedentes generales de la música del siglo XX y la genealogía adorniana como punto de referencia reflexivo respecto a la revolución musical, se concluye que hoy existe un camino más amplio y de mayores posibilidades del inicialmente propuesto. “La música ha pasado de ser lineal, unidimensional, a ser un cuerpo de muchas dimensiones: de melódica a armónica; de monodía gregoriana a polifonía..., simplificando escandalosamente la historia de la música” (Ibíd., 38).

Estas genealogías marcarían el principio de una pluralidad y una consecuencialidad reflexiva en torno a las disposiciones musicales de mediados del siglo XX. A su vez, esta pluralidad ya no pondría en el centro de sus inquietudes la búsqueda o la clasificación de una genealogía, sino el hacer de la música misma. Por tanto, identificar el término adorniano de “Nueva Música” con la música de nuestro siglo (la cual no puede entenderse de manera totalitaria como música serial, dodecafónica, electroacústica o tonal), sería denominar al presente desde un pasado.

Si el filósofo Adorno manifestó que la música es un fenómeno central de la cultura, el cual sólo puede comprenderse en comunión con ella misma (en su estudio, ejecución y su verdadero conocimiento de vivencia) (Adorno, 1933: 165); analizar la música de finales del siglo XX únicamente desde su visión, sería contradecir su propia reflexión. Como él lo manifiesta, la música sólo puede comprenderse desde la vivencia y por ende, cada creación lleva en sí reminiscencias de su realidad inmediata. La obra no puede escapar al tiempo de su creación.

En consecuencia y retomando el objetivo de esta investigación, si se quisiera abordar la obra de Mario Lavista desde la reflexión filosófica, en primera instancia habría que hacer la anotación de estar frente a la continuidad de la “Nueva Música”, es decir, en la posterioridad

del pensamiento adorniano. Enunciar “Nueva Música” también podría llevar en sí la ambigüedad de su concepto.

Teniendo en consideración el marco anterior presentado, ¿actualmente puede hablarse de filosofía de la música? o siguiendo el pensamiento del musicólogo Enrico Fubini, ¿qué estética musical hay después de Adorno?

“...en un mundo del todo posible, nada está prohibido, en un mundo en el que tiende a desaparecer el límite entre la libertad como elección y la libertad como indiferencia a la elección, la filosofía de la música no encuentra un terreno propicio para su desarrollo. En este sentido, no hay un después de Adorno para las teorías estéticas de la música...” (Fubini, 2002:126).

Tomando esta reflexión, si no hay un después de la teoría estética de Adorno ¿qué caracterizaciones subraya la filosofía de la música del presente siglo? o ¿cómo pueden abordarse estas nuevas composiciones o representaciones musicales?

Partiendo de las afirmaciones enunciadas así como de la finalidad de conocer la pluralidad de lenguajes conviviendo en una misma época, la presente investigación tiene como objetivo analizar a través de la obra del compositor Mario Lavista, la relación entre la filosofía y la música de finales del siglo XX. Desde esta perspectiva, la investigación irá desde la particularidad a la generalidad y viceversa, con la finalidad de develar dicha relación, intermediada por la argumentación literaria. Sin embargo, ¿por qué estudiar la obra de Mario Lavista desde la reflexión filosófica?

Actualmente los análisis en torno a la obra del compositor mexicano Mario Lavista, quien es considerado uno de los compositores más importantes de la música contemporánea mexicana, se han centrado en el aspecto estructural y literario de algunas de sus obras. No obstante, estos análisis han sido nulos respecto a las implicaciones filosóficas de su música, conjugada en la argumentación literaria de su música.

De estos pueden encontrarse los artículos como “El lenguaje musical de *Aura*” de Eugenio Delgado y “La circularidad en *Aura*, la ópera de Mario Lavista” de Ananay Aguilar, donde se analiza de manera breve la correspondencia de su composición con la circularidad del relato mismo. De este último, el análisis subraya la vida y obra de Mario Lavista y el escritor Carlos Fuentes, así como la instrumentación de *Aura* inmersa en un nacionalismo.

“Lo mexicano en *Aura* se expresa de una manera conceptual, por medio de alusiones históricas, de un trato especial de la muerte, de la presencia implícita de circularidad en todos los elementos que conforman la obra y sobre todo, a través de la variedad de sus fuentes y de su bien lograda síntesis” (Aguilar, 2005:17).

Entre otras obras con argumentaciones literarias se encuentra *Reflejos de la noche* (1984), perteneciente a la *Suite de insomnio* de 1927, de la poesía de Xavier Villaurrutia. Mientras

que obras como *Marsias* (1982), *Cuicani* (1985), *Simurg* (1980) y *Ficciones* (1980), descansan sobre el argumento de diversos mitos u obras literarias de escritores como Jorge Luis Borges. Sobre estas últimas tres pueden encontrarse algunos estudios.

En torno a *Cuicani* se encuentra el análisis titulado “El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista” de Beatriz Plana. En éste se establecen los diferentes aspectos estilísticos que confluyen en la noción del término acuñado por el compositor: el virtuosismo instrumental. Además, “la indagación permite descubrir las vinculaciones del músico creador con el músico intérprete, así como las relaciones música-poesía, música-tiempo... El aporte de Lavista desde dicha noción, abre un campo de trabajo de grandes posibilidades a la música contemporánea” (Plana, 2012: 1).

Respecto a *Simurg* y *Ficciones*, se encuentra el libro titulado *Cuaderno de viaje. Un posible itinerario analítico en torno a Simurg y Ficciones de Mario Lavista*. En él, Hebert Vázquez analiza las diferentes sonoridades tímbricas, la simetría, la circularidad y la intertextualidad de la obra titulada *Simurg*. Respecto a *Ficciones*, se muestra un análisis teniendo como consideración el timbre y la orquesta lavistiana así como un análisis de los siete valles que conforman la obra.

Además, a manera de sugerencia extramusical, en sus obras aparecen un núcleo importante de referencias y epígrafes de escritores y poetas como Edgar Allan Poe, Po Chu Yi, Li Po, Lewis Carroll, Wang Wei, Ezra Pound, Sia Ching, Luis Cernuda, Jorge Manrique y Sor Juana Inés de la Cruz (Carredano, 2000:807). No obstante, no solamente la presencia de argumentaciones literarias y referencias a escritores fundamentan la obra de Mario Lavista. A ella también se suma su propia literatura, sustentada en libros y en diversos artículos publicados en su revista *Pauta* o en otros medios.

Entre sus libros se ubica *El sonido y lo visible*, así como el discurso de ingreso al Colegio de México, titulado *El Lenguaje del músico*. En éste último el compositor refiere que el siglo emerge de una pluralidad de lenguajes, pero que a diferencia de otros siglos, el siglo XX emerge de la atonalidad. En consecuencia, el siglo XX subraya la falta de límites claros, la pluralidad; esto es, nuevas fronteras para la composición musical.

“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” (Lavista, 1999:3).

Teniendo en consideración estos aspectos, también se puede corroborar desde otra perspectiva la implicación literaria en su obra y su amor a la literatura: “Mi amor a la literatura, a la poesía, me hizo concebir una revista en donde ambas desempeñaran un papel muy importante y en la que los músicos y los lectores pudiéramos conocer lo que opinan o

han opinado los escritores y los poetas acerca de nuestro arte” Lavista (Ibíd., 807). En este sentido, su obra se muestra como una apertura para reflexionar el acontecer musical.

Asimismo, retomando los estudios realizados en torno al texto y la música de Mario Lavista, se identifican publicaciones como *Mario Lavista, textos en torno a la música* del compositor y escritor Luis Jaime Cortez. En este libro, Luis Jaime Cortez explora la música de Lavista, definiéndola como sutil, tenue, refinada; como una música de la lentitud, del deleite, de la sencillez. Su construcción musical no la identifica con la circularidad, sino con la linealidad emergiendo desde el silencio.

A lo anterior, respecto a la obra de Lavista no únicamente se encuentra los libros y artículos mencionados anteriormente, sino también una importante tesis doctoral a cargo de la musicóloga mexicana Ana R. Alonso Minutti; quien desarrolló el tema *Resonances of Sound, Text, and Image in the Music of Mario Lavista*, en la Universidad de California en Davis.

Partiendo de los temas de la tradición (música tonal), la vanguardia y la relación del texto con la música, la Dra. Alonso⁶ trabajó la obra del compositor. Utilizando los análisis de la música con la historia oral y el discurso estético, la investigación centró su obra como un punto de convergencia entre las resonancias y la comprensión de las resonancias, cargadas de significado entre una multiplicidad de voces. Desde esta perspectiva, la obra de Minutti se muestra como un antecedente importante para la presente investigación.

A lo anterior, su trabajo también denota la presentación de diversas conferencias, las cuales, aunque no se encuentran editadas, proporcionan una referencialidad sobre los temas abordados por la Dra. Minutti. Entre ellas se encuentran: *Hacia el ideal de un México abstracto. Una aproximación a las grañas de Mario Lavista*, (2010); *Pájaros pianísticos: Referencias intertextuales en Simurg de Mario Lavista* (2009); *Mexican Essence and the Cosmopolitan Ideal in the Music of Mario Lavista* (2009); *Mario Lavista's Cage* (2008); *Espacios imaginarios: Aspectos de colaboración en dos obras de Mario Lavista* (2006)⁷; (Alonso, 2008).

En consecuencia, tomando en cuenta el argumento general de su tesis doctoral así como el tema de sus conferencias, el estudio de la Dra. Minutti se ha centrado en tres aspectos: la relación intertextual de la obra de Mario Lavista, la música del pasado (tradición, nacionalismo, en oposición a la música de la vanguardia, cosmopolitismo) y el análisis de las nuevas resonancias emergiendo desde el discurso estético.

⁶ La Dra. Alonso Minutti, quien ha formado parte del comité editorial de la *Brújula*, revista académica interdisciplinaria con enfoque en los estudios literarios latinoamericanos en la Universidad de California en Davis, ha publicado en revistas musicales de México como *Heterofonía* y *Discanto*, además de exponer sus investigaciones en diversas conferencias.

⁷ Asimismo, entre sus publicaciones pueden ubicarse “Contrapunto a 4: una mirada a la trayectoria de Mario Lavista desde sus cuartetos de cuerda”, en *Cuadernos de teoría y crítica musical Pauta* (Ibíd., 2008).

Asimismo, a lo largo de sus conferencias y tesis doctoral, la investigadora Minutti ha subrayado su estudio en base a tres ejes: sonido, texto e imagen. Sin embargo, a pesar de que esta investigación también subraya en la obra de Lavista la intertextualidad, el ámbito estético y su composición; la particularidad de este análisis se centrará en descubrir a través de los argumentos literarios de su obra musical, las implicaciones filosóficas de su pensamiento. Además, se inferirán caracterizaciones que permitan construir el pensamiento compositivo de la música del siglo XX, a través de la reflexión filosófica.

Sin embargo, si bien es cierto que la investigación de la Dra. Minutti realiza correspondencias entre la música del compositor y sus argumentos literarios, su obra no desarrolla esta singularidad respecto a su ópera *Aura*, entre otras. Por tanto, un hecho fundamental que diferenciará el eje de esta investigación, es que todo cuestionamiento sobre el tiempo musical, el mito, la poesía, la novela, será abordado desde textos filosóficos; ahí una de las diferencias primordiales de este trabajo.

Finalmente, es innegable que aun teniendo en consideración las investigaciones realizadas en torno a la obra de Mario Lavista, el tema de las implicaciones literarias ha sido poco estudiado e incluso, ha sido nulo desde las implicaciones filosóficas de su obra. Por ende, esta investigación se muestra como una oportunidad para acercarnos no solamente a las nuevas disposiciones musicales del siglo XX, sino a la particularidad de su pensamiento y al pensamiento reflexionado de la música, desde un precepto interdisciplinario filosófico.

CAPÍTULO I.

MARIO LAVISTA Y EL SIGLO XX: DESINTEGRACIÓN DE LA FORMA

La música del compositor mexicano Mario Lavista, la cual ha sido caracterizada bajo la denominación de música contemporánea, en primera instancia subraya la sustitución de la tonalidad por la atonalidad. Antes de estudiar la obra del autor y su contextualización, es fundamental establecer las caracterizaciones de la música del siglo XX, que al igual que las demás artes ha compartido la desintegración de la forma. Por tanto, ¿qué puede entenderse por música del siglo XX? ¿Qué puede conceptualizarse por desintegración de la forma?

1.1 Caracterizaciones formales de la música del siglo XX.

Una de las principales características de la música de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, fue poner en cuestionamiento el sistema tonal occidental de los últimos tres siglos. En consecuencia, composiciones gestadas en un mismo periodo mostraron una pluralidad de lenguajes (Prokofiev, Shostakóvich, Stravinsky, Debussy, Ravel, entre otros); siendo la intención renovar o abandonar el lenguaje empleado desde el siglo XVII: la tonalidad.

Durante este proceso y específicamente a mediados del siglo XX, las composiciones demarcaron cambios importantes no solo en el ámbito de la transición tonal, sino respecto a la propia estructura de sus componentes (partitura, instrumentación, público, etc.) y el antecedente de diversos procesos históricos, como la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Teniendo en consideración estas características, ¿qué puede entenderse por forma en las composiciones actuales, cuando las partituras y las ejecuciones han tendido a la simplificación de sus elementos alejados de la tonalidad? Asimismo, ¿qué entiende el compositor Mario Lavista respecto a esta cuestión?

En primer lugar, “cualquier cosa limitada tiene forma, y forma sería equivalente a límites discernibles” (Kahler, 1968:12). Identificar esta concepción de forma equivaldría a abordar solamente el ámbito exterior, ya que cualquier objeto tiene contorno. Esta definición no se identificaría con la búsqueda de la connotación artística, debido a que el concepto no manifiesta una correspondencia entre la estructura interna y externa del objeto.

Siguiendo la definición de Erick Kahler en su libro *La desintegración de la forma en las artes*, la forma es la “estructura que se manifiesta en *aspecto*”. Sólo en medida en que el aspecto constituye la experiencia exterior de una estructura, es decir de una organización

interna, de una coherencia en la organización de un ente limitado, pertenece a la forma (Ibíd., 12).

En consecuencia, “la forma artística sería la estructura y el aspecto creados mediante el acto humano intelectual” (Ibíd., 14); implicaría la coherencia a través de una conciencia reflexiva, debido a que la forma artística lleva implícita la forma humana. Forma sería considerar una correspondencia entre el aspecto interno con el externo; es decir, dos conceptos contenidos uno en el otro de manera coherente, porque el arte es un todo contenido en sí mismo.

Una vez revisados los aspectos anteriores, ¿cuál es la percepción que establece el compositor Mario Lavista respecto a la forma de las composiciones del siglo XX?

Frente a la multiplicidad de lenguajes emergentes en el siglo XX, el compositor Mario Lavista expresa: “tal distancia no sólo escriba en el empleo del color sino en la concepción formal. Toda gran revolución artística estalla en la forma, nunca en el contenido” (Bravo, 2009), porque son las temáticas universales quienes permanecen de distinta forma a través del tiempo, no así los cánones estéticos.

Teniendo en consideración que “toda revolución artística estalla en la forma y nunca en el contenido”, se entenderá por forma el aspecto estructural compositivo de la música, identificándose en este aspecto los cambios. Es decir, en el siglo XX la música presenciaría una nueva estructura, subrayando en primera instancia el alejamiento de la tonalidad por la atonalidad y diversas modificaciones en su ejecución. “Los edificios musicales se construirán y se deconstruirán a través de su inevitable fluir” (Trías, 2001: 184), porque si bien los contenidos son los mismos, son los cambios históricos quienes testificarán la reformulación de los cánones estéticos.

Por ejemplo, retomando las categorías estéticas de lo bello, en la cultura griega el término de belleza estuvo ligado a la perfección, a lo diestro. Después, en la época medieval lo bello se ubicó en un fin religioso, político o ideológico. Un ejemplo se identifica en la obra *La Pasión según san Mateo* de Bach, donde cada caracterización religiosa denota simbolismos musicales asociados a una la utópica perfección religiosa Barroca⁸. Ello se corrobora en el siguiente fragmento de *La Pasión según san Mateo* de Bach:

⁸ El Barroco tendía al movimiento, la perturbación y la duda. El Barroco presenció el ascenso de la armonía de cuatro partes y el bajo cifrado, equivalentes a un sistema del Altísimo. Bach declaró que su meta era “una música religiosa”, lo más exacta posible y delicada por entero a la gloria de Dios. Por tal motivo, estaba ordenada de modo armónico y racional; en la especulación simbólica numérica; en la armonía y en el ritmo del bajo continuo; en la estrecha relación con Dios. Se aspiraba a la obra de arte total, donde el hombre era concebido como parte de un todo, pero no como individuo con libertad propia.

Stevens, *Historia General de la Música* (2000), p. 366.



En alemán la palabra *kreuze* significa cruz y en esta partitura la palabra es reiterada por un sostenido (#) que significa “Cruz “en alemán. Por lo tanto, este elemento funciona como un retruécano musical, reiterando la connotación religiosa del Barroco.

Posteriormente, en el siglo XVIII lo bello fue considerado como luminosidad en contraposición con la oscuridad y el caos. Luego, para el siglo XIX se identificaron oposiciones entre lo bello y lo siniestro, denotando una atención hacia las temáticas de lo maldito, lo demoniaco o lo prohibido. Por ejemplo, la obra *A night on bald mountain* del compositor Mussorgsky, denota desde la primera conjugación de sus notas, “aquello que debiendo permanecer oculto se ha manifestado” (Trías, 2001: 173): lo siniestro. No obstante, ello no existe sin lo bello.

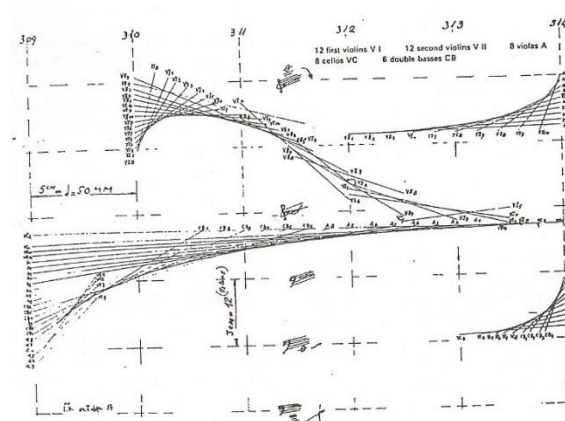
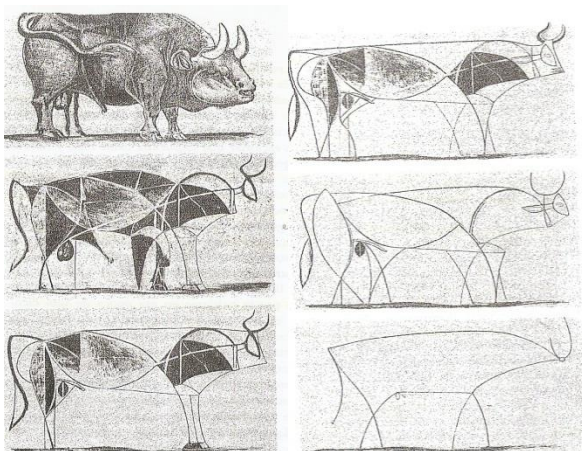
Finalmente, es en el pensamiento estético moderno y contemporáneo del siglo XX, donde lo siniestro ocupa el centro de los valores estéticos. En este ámbito se identifica a la música serialista, aleatoria y electroacústica; así como la reformulación de las grafías musicales desde una visión interdisciplinaria (poesía, teatro, pintura y cine). Una obra representativa puede citarse en la composición *Gesang der Jünglinge* (1960), del compositor alemán Stockhausen; mientras que en México trascenderá la obra del compositor Mario Lavista.

Por tanto, retomando los ejemplos anteriores se concluye que es la forma comprendida en un contenido, es decir el soporte sobre el que aparece la obra de arte, quien de manera inmediata corrobora los cambios de la creación artística musical; sin embargo, la forma no puede desligarse de la evolución histórica de los cánones estéticos.

Finalmente, una vez enmarcados algunos principios respecto a la forma, el contenido y la presencia del canon estético en las creaciones, por música del siglo XX habrá de entenderse la desintegración de la forma. Pero ¿cómo abordar la desintegración de la música a partir de la música de este siglo hasta nuestra actualidad?

1.1.1 La desintegración de la forma musical del siglo XX.

De manera general, por desintegración de la forma puede entenderse una simplificación de los elementos constitutivos de la obra artística. Por ejemplo, analizando visualmente las *Abstracciones de un toro* de Picasso y la partitura *Metástasis* de Xenakis, se evidencian diversos elementos comunes. En ambas creaciones se encuentra la matematización, la ironía, la tendencia al vacío, la participación del silencio, la edificación de arquitecturas, la descomposición de elementos tradicionales por la búsqueda de abstracciones..., la configuración de una la simplicidad reflexiva.



Seis etapas de abstracción

Pablo Picasso: Abstracciones de un toro (Kahler, 1968: 38).

Xenakis (1990): Metastasis.

Por tanto, dirigiendo las afirmaciones anteriores a las creaciones musicales del siglo XX, por desintegración formal habrá de entenderse una economía del lenguaje; una simplificación consecuente de un proceso de hiperracionalización.

En este sentido, los lenguajes musicales buscan despojarse de los ornamentos, con el objetivo de crear sonidos en sí; sonidos encarnados en el tiempo. Las notas musicales se dislocan de un sistema tonal de subordinación respecto a la tónica, con la finalidad de ser sonidos centrales de la obra; expresión absoluta. La música del siglo XX definirá al “sonido como objeto en sí mismo” (Fisherman, 1998:47), encontrando su antecedente en las composiciones de la Segunda Escuela Vienesa.

En esta Escuela, la técnica del dodecafonismo desarrolló en cálculos matemáticos aplicados a la música, el expresionismo naciente del XIX. La presencia de la matemática en la música, como lo afirmó Schoenberg, no apareció exclusivamente durante este siglo. La música fue en sí una matemática enriquecida de otros aspectos; haciéndola distintiva de otros siglos, la simplificación resultante de estos procedimientos.

El proceso de simplificación fue destacado por el compositor austríaco Anton von Webern⁹ (1883-1945), quien señaló: “Entiendo por arte la capacidad de dar la forma más clara, sencilla y aprehensible a una idea... De este modo, Beethoven elaboró el tema principal de la *Eroica* tantas veces como para alcanzar finalmente un grado de simplicidad comparable a una frase del Padrenuestro” (Kahler, 1968: 18).

Reflexionando lo anterior, la música exige un grado de hiperracionalización para hacer de lo complejo lo simple. La abstracción musical, pictórica, etc., resulta de un conocimiento

⁹ Junto con su maestro Schoenberg (dodecafonismo) y contemporáneo Alban Berg, conforman la Segunda Escuela de Viena, caracterizada por la música de doce sonidos y su sistematización en el serialismo o dodecafonismo (Fisherman, 1998:43).

condensado en mínimos elementos estructurales. Sin embargo, aunque el proceso de simplificación tiene sus antecedentes en siglos anteriores (Beethoven), es el siglo XX quien lo pone en el centro de sus creaciones. Desde esta perspectiva, el proceso de simplicidad en la música no significó crear con lo ya asimilado o conocido por su fácil recepción¹⁰; requirió una simplicidad posconsciente¹¹ y no una simplicidad preconsciente¹², es decir, de un proceso razonado coherente.

Por tanto, a partir de la Segunda Escuela Vienesa (Schoenberg, Berg y Webern) se enmarcó en la música la reducción de los elementos musicales, ya que compositores como Wagner, Mahler, Strauss, Busoni, Debussy, Satie y Alexander Scriabin, de distinta manera configurarían la transición musical; no obstante, serían las obras de Arnold Schoenberg, *Pierrot Lunaire* y *Noche Transfigurada*, quienes marcarían la pauta.

1.1.2 Músicos de transición

Hablar de músicos de transición es dirigirnos hacia aquellos compositores que proporcionaron las bases para el futuro, al transformar aquello que habían heredado del pasado (Morgan, 1991: 35). Aunque estos compositores nacieron entre 1860 y la década de los setenta, así como alcanzaron su madurez musical bajo los ideales musicales del siglo XIX, cada uno de ellos contribuyó de manera significativa a los cambios estilísticos de los posteriores.

El compositor austriaco Gustav Mahler¹³ (1860-1911), quien fue un destacado director, realizó diversas aportaciones¹⁴ instrumentales a través de sus nueve sinfonías. Por ejemplo, respecto al lenguaje armónico conservó los principios tonales, pero dentro de la tonalidad alteró el significado de la tonalidad en sí misma, ya que sus modulaciones no se dirigían a las reglas convenciones de modulación.

Asimismo, en torno a la instrumentación, desarrolló una instrumentación analítica que realizó diferentes alternancias entre los diferentes grupos instrumentales, configurando así una “melodía de timbres” (Morgan, 1991: 41). Por tanto, “la mezcla entre la simplicidad y la complejidad, lo común mezclado con lo extraordinario formaron parte de toda su obra” (Ibíd., 40).

Por su parte, el compositor alemán Richard Strauss (1864-1951), incorporó nuevas innovaciones de la orquesta Wagneriana y post-wagneriana, escritas en el *Tratado de*

¹⁰ Consumo musical.

¹¹ Resultado de un máximo esfuerzo artístico por dominar la complejidad. Con esta toma de conciencia, comienza la verdadera búsqueda artística (Kahler, 1968: 19).

¹² Que no ha tenido contacto con la inmensa complejidad de los fenómenos de la vida (Ibíd., 19).

¹³ La Viena de Mahler fue el centro de mayor desarrollo artístico y cultural del pensamiento europeo. En ella se encontraron intelectuales como Sigmund Freud, pintores como Gustav Klimt, escritores como Karl Krauss y compositores como Arnold Schoenberg.

¹⁴ Ajustó la disciplina musical de la compañía, insistió en la integración de los elementos musicales y dramáticos, elevando así la representación musical.

instrumentación de Berlioz en 1905. Junto con Mahler realizó diversos trabajos sinfónicos de origen programático (Berlioz), creando poemas tonales bajo otras características¹⁵.

Siguiendo con la práctica de Wagner, trasladó el leitmotiv hacia un contexto puramente instrumental, con el objetivo de realizar figuras melódicas de alternancias rápidas. De igual manera, al experimentar con nuevos efectos de color instrumental y atmósferas musicales creadas por medio de sus consideraciones programáticas, sus mayores cambios se centraron en la orquesta (mayor número de instrumentistas a la de otros compositores de su tiempo) y en “revolucionar el concepto entero de sonido orquestal”¹⁶. En consecuencia, la música nunca volvió a ser la misma después de la aceptación de elementos musicales que no habían sido escuchados antes.

Por otra parte, la producción de sus óperas *Salomé* (1905) y *Elektra* (1908), significaron dos puntos de partida de la historia de la música del siglo XX” (Ibíd., 48). En ellas, las bases tonales se tensarían hacia el punto de ruptura, alcanzando el desarrollo del argumento musical un nivel de intensidad y complejidad muy disonante, producto de las narraciones argumentativas de la ópera. Éstas las aprovecharía el compositor como provocaciones para buscar nuevas realizaciones musicales, con la finalidad transmitir musicalmente el erotismo, el horror físico y desajustes psicológicos de las historias y de los personajes mismos (Ibíd., 49). Es decir, su composición marcaría una directriz desarrollada por otros compositores.

Sin embargo, aunque el compositor extendió los límites de la tonalidad para lograr dichos efectos, aún el eje de su música habitó entre los márgenes de la tonalidad. Auditivamente logró el efecto de violentas interrupciones marcadas por cromatismos y disonancias envolviendo a las disonancias triádicas armónicas. Pero, a pesar de esta tendencia hacia la atonalidad, el compositor regresó a parámetros tonales más estables (*El caballero de la rosa*). Por consecuencia, ¿qué es lo que exigía la nueva música del siglo XX?

Revisando *Apuntes sobre una nueva estética de la música* (1907) del compositor Busoni, la cual representa el primer intento por constituir una filosofía de las bases técnicas y estéticas de la nueva música del siglo XX, se formula una respuesta: “La música debería ser infinita y absoluta, libre de las limitaciones representativas y descriptivas de la música programática y por otro, de los esquemas formales estereotipados y rígidos de la música absoluta, dictados por los teóricos academicistas” (Ibíd., 52).

¹⁵ “En mi opinión...un programa poético no es más que un pretexto para la expresión puramente musical de los acontecimientos concretos de cada día” (Morgan, 1991: 42).

¹⁶ Ello se presenció en su obra *Una vida de Héroe*, donde un ostinato realizado por la percusión y pizzicatos, así como notas en remolino que realizaban los instrumentos de madera, reproducían el choque de espadas y el sonido de una oveja en *Don Quixote*, producido por un silencioso metal que realizaba combinaciones disonantes (Ibíd., 48).

En consecuencia, la búsqueda por la libertad del lenguaje musical marcaría las composiciones de los músicos posteriores, siendo este principio su connotación principal. La música antepondría su academicismo predeterminado, por la libertad creadora espontánea.

Finalmente, durante este periodo también es de destacarse la obra del compositor francés Claude Debussy (1862-1918); quien brindó diversos conocimientos en la formación de los compositores. De ella, Mario Lavista escribiría: “Aun cuando *El mar* permite una audición poco problemática, la paleta orquestal de su partitura es inédita hasta entonces: aspira a un nuevo perfume” (Bravo, 2009: 2). En este sentido, a pesar de que Debussy utilizó combinaciones modales en sus obras, fue innovador su interés por ampliar los recursos composicionales tradicionales y las posibilidades puramente sonoras expresadas en evocaciones poéticas de arabescos (estructuras motívic), como *El preludio a la siesta de un fauno*¹⁷.

La sensación para la música y sus herederos inmediatos, consistió en que quedaba poco por hacer dentro del sistema tonal y que el juego de la modulación armónico como eje del desarrollo, había llegado a su límite (Fisherman, 1998: 36). Esta visión fue corroborada por la figura de Arnold Schoenberg, quien llevó el cromatismo wagneriano depositado en la búsqueda del arte total, al punto de desintegrar efectivamente el sistema y crear uno nuevo; basado en reglas totalmente distintas a la creación musical yacientes desde hace 300 años.

Schoenberg, influido por las teorías de los artistas plásticos como Vassily Kandinsky (perteneciente al grupo de pintores *El jinete azul*), y la música de Wagner y Mahler, emprendió la búsqueda de una música más abstracta. Cada sonido y cada intervalo debían tener valor en sí mismos, siendo independientes de una funcionalidad tonal (Ibíd., 37).

En consecuencia, las composiciones posteriores ejemplificarían una tendencia mayor hacia la disonancia y la abstracción musical, emparentadas con otras manifestaciones artísticas (teatro, poesía, pintura...). No obstante, sería la música del siglo XX quien abogaría por una tendencia hacia la simplificación de sus elementos, el despido de la tonalidad, una estética de la disonancia y lo siniestro. Las obras de Strauss, Debussy, Schoenberg, Stravinsky, Scriabin, etc., funcionarían entre otros componentes históricos, a la transición musical.

Todas estas contextualizaciones pondrían de relieve los antecedentes para identificar en la música del siglo XX la desintegración de la forma y de manera más particular, la música del compositor Mario Lavista. Sin embargo, no se puede identificar la desintegración de la forma a partir del paso de la tonalidad a la atonalidad, debido a que este proceso de transición significó diversos cambios expresados en instrumentación, dinámicas, matices, argumentos musicales, etc. La nueva música exigió libertad de sus reglas academicistas o desde la

¹⁷ El concepto de tema o melodía en el sentido tradicional no aparece en Debussy porque sus obras tienen breves partículas motívic.

perspectiva del filósofo Adorno, la nueva música significó la creación fuera de la forma preestablecida por medio del lenguaje.

Entonces, ¿cuándo puede ubicarse en la música la desintegración de la forma? Evidentemente los sucesos musicales anteriormente marcarían el comienzo de esta respuesta, pero ello no ocurriría de manera aislada.

1.1.3 Procesos históricos e interdisciplinarios en la desintegración de la forma.

<i>Año</i>	<i>Acontecimiento histórico</i>	<i>Suceso artístico</i>
1905	Revolución Rusa	Freud publica análisis sobre los sueños
1906		Nacimiento del cubismo
1909		Primer Manifiesto Futurista
1911		Arnold Schoenberg: <i>Teoría de la Armonía</i>
		Fundación del grupo de pintores de <i>El jinete azul</i>
1912		Duchamp: <i>Desnudo bajando una escalera</i>
1913		Estreno de la obra musical <i>La consagración de la Primavera</i> de Igor Stravinsky
1914-1917	Primera Guerra Mundial Revolución Bolchevique	James Joyce: <i>Retrato del artista adolescente</i>
1918		Manifiesto <i>Ultra</i> de Rafael Cansinos-Asséns
1919	Constitución de la República de Weimar	
1922	Sube al poder Mussolini	James Joyce: <i>Ulises</i>
1924		André Breton: <i>Primer manifiesto surrealista</i>
1928		Brecht: <i>Ópera de los dos centavos</i>
1929		Walter Benjamin
		<i>Un chien andalou</i> de Buñuel y Dalí
1933	Hitler llega al poder	
1936	Guerra Civil Española	
1937		Picasso: <i>el Guernica</i>
1939	Inicio de la Segunda Guerra Mundial	

Teniendo en consideración este marco conceptual y si se analizara cada una de éstas manifestaciones artísticas expuestas, se confirmaría que no solamente la música presencié cambios en su estructura sino también otras áreas artísticas como el teatro, la literatura, el cine y la pintura. La desintegración de la forma no sólo se ejemplificó en la música sino en las artes del siglo XX. Entre tanto, considerando el marco conceptual expuesto anteriormente ¿cuándo puede ubicarse históricamente la nueva música y cuáles son sus características?

La música del siglo XX comienza fundamentalmente en los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, ya que durante la Primera Guerra Mundial la música todavía se encontraba entre la transición de la tonalidad y la atonalidad. Debido a esta causa, musicólogos como Nicolás Pareyón, León Platina, entre otros, identificarían la música del siglo XIX o período de la música romántica hasta principios del siglo XX.

Los años precedentes a la Primera Guerra Mundial fueron testigos de la composición de numerosas obras enraizadas al pasado. Entre ellas se citan las sinfonías de Mahler, Sibelius y Edgar; las composiciones primordiales de *La consagración de la primavera* de Stravinsky y el *Pierrot Lunaire*¹⁸ de Schoenberg, así como las óperas de Strauss, Massenet y Puccini; consideras obras pertenecientes al cambio del siglo pero aún enmarcadas dentro del periodo Romántico. Asimismo, existen composiciones consonantes consideras atonales, debido a que sus elementos no desarrollan papeles tonales.

Estos autores marcaron el inicio de un camino en la historia de la nueva música. Sus obras mostraron características de un nuevo lenguaje musical, alejado de la tonalidad y de lo colectivo. Sus obras testificaron el verdadero entorno histórico que estaba viviendo el mundo; entorno marcado por guerras y sus consecuencias.

De esta manera, la música no podía seguir hablando desde el orden, el equilibrio, es decir, desde su pasado (tonalidad); ahora deseaba hacerlo desde su presente ubicado en los parámetros de la atonalidad y nuevos contextos históricos (guerras). De lo anterior, “resulta evidente que al analizar las tendencias estéticas del siglo XX, es imposible reducirlas al eje tonalidad/ atonalidad” (Fisherman, 1998: 18), porque no existen límites precisos entre ellas sino transiciones musicales.

Respecto al marco histórico del nuevo siglo, donde la situación civilizatoria era extrema (individuos atacados por las ideologías nazis y comunistas, ciencia y tecnología), el arte adoptó posiciones extremas; ya no podía producir placer ni deleitar. Bajo estos principios, el espanto y el sin sentido fueron las palabras con las que el filósofo Adorno calificó la autenticidad y la progresividad del arte. Las diferentes áreas artísticas negarían la belleza, la felicidad y hasta la comunicación para evitar la ideología, tomando ahora las tinieblas y las culpas del mundo (Adorno, 2000:13-14).

Bajo estos principios, se criticó a la música tradicional y desde una perspectiva tradicional, a la nueva música. La primera tenía que atenerse a un número limitado de combinaciones sonoras en sentido vertical; mientras que con la introducción de la música atonal, los músicos reconocieron mayor libertad entre la independencia de las notas.

Continuando con el pensamiento adorniano, la aparición de las disonancias con mayor protagonismo fueron calificadas como insoportables por el público, mientras que los nuevos compositores señalaron que el contenido de la música tradicional apenas comunicaba. Remitía a pasajes, ambientes y asociaciones hermosas, no correspondientes a la realidad histórica inmediata. La música tonal evitaba la reflexión¹⁹. Por tanto, “la nueva música fue

¹⁸ Ocasiónó disturbios en su primera presentación (Platinga, 1992:424).

¹⁹ Al mencionar que la música tradicional evitaba la reflexión, ello no significa que ésta no genere reflexión, sino que a diferencia de la música del nuevo siglo, ésta reflexión es respecto a una referencialidad. Por ejemplo, si se piensa en *La Pasión según San Mateo* de Bach,

calificada como la música de la verdad por sus autores, pero no por el público” (Adorno, 2003:16-22). Ellos veían con desagrado las nuevas interpretaciones en las salas de concierto.

Estos hechos comenzaron a gestar el alejamiento entre la música nueva y sus oyentes, ya que la nueva disposición de los sonidos generaba en los oyentes una predilección por la música del ayer y muy poca predilección por la música del hoy. Como lo enuncia el compositor Mario Lavista, “el número de intérpretes convencionales era mayor al de aquellos que tocan la música de su aquí y ahora” (Bravo, 2009).

Sin embargo, ¿qué obras fueron trascendentales en el proceso histórico de la desintegración de la forma? Asimismo, ¿cómo se configuran las nociones de inconsciente-consciente en el siglo XX?

1.1.3.1 El inconsciente-consciente y la eliminación del sentimiento en el siglo

Las obras de Schoenberg y Stravinski, así como las de los alumnos de Schoenberg (Alban Berg y Anton Webern), no sólo aceleraron el proceso continuado de descomposición de la tonalidad y el incremento de la disonancia. También en ellas se encontró un elemento consciente, deliberado y violento, enmarcando una renuncia contra las ideas tradicionales de la belleza y la expresividad.

Por ejemplo, el ballet de Stravinsky alcanzó grados de disonancia y energía rítmica de una naturaleza primitiva y desorientadora; mientras que el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg habitó un mundo de fantasía pesadillesca, con elementos de música de cabaret. (Platinga, 1992: 424). De esta manera, las primeras obras atonales fueron protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis (Adorno, 2003:43).

Durante este periodo, el inconsciente parecía dejar de ser un mero objeto de los actos conscientes, para apoderarse de la obra artística misma y surgir como legisladora de la creación artística. Como “cualquier obra de arte tiene sus raíces en el inconsciente y aún los esfuerzos más grandes por tener conciencia artística conservan un proceso de inconsciencia, jamás un artista ha sido capaz de comprender y controlar el alcance de su obra” (Kahler, 1968). Una obra es el interactuar consciente e inconsciente guiando la creación misma.

Por tanto, a pesar de que artistas como Picasso o compositores como John Cage hicieron hincapié en el inconsciente mediante la abstracción, es decir mediante la reducción, en realidad su obra se produce entre una conjugación de estos conceptos.

ésta nos lleva a una reflexión enmarcada a la esfera religiosa, hecho reiterado desde su audición por connotaciones como la solemnidad, su movimiento, el propio título de la obra, los protagonistas (Jesús, Pilatos), independientemente de que conozcamos o no de manera explícita su referencialidad. Respecto a la música del nuevo siglo, ésta demarca características de no referencialidad, porque lo que desea expresar está construido en ella misma. De esta manera, exige a su receptor mayor reflexividad y por ende un receptor mucho más activo que la música del pasado. Es así, como señala Gadamer: “el arte moderno a diferencia del arte del pasado exige mayor participación del espectador a la obra, es decir, subraya mayor proceso hermenéutico” (Gadamer, 1997: 37) y al mencionar mayor proceso hermenéutico, ello remite a mayor interpretación y por ende mayor reflexividad ante lo que presencia. De esta manera, tanto en el arte del pasado como el arte moderno se subraya la reflexión, pero ninguna es mejor que otra, simplemente son diferentes porque el arte moderno no puede ser calificado desde los parámetros estéticos del pasado ni viceversa.

Por ejemplo, si se medita sobre la obra del toro de Picasso expuesta anteriormente (*Abstracciones de un toro*), se constata que la suma de sus reducciones subraya un proceso consciente. En la última representación pictórica de la obra, el objeto expresado en mayor simplificación es resultado de un proceso consciente coherente. De una complejidad expresada en simplicidad.

Por su parte el compositor John Cage, quien encontró en este siglo “una deliberada falta de propósito”, enmarca en su obra un proceso consciente al expresar en 4'33'' la connotación de una falta de silencio absoluto. Es decir, en la música no existe el silencio; ese aparente vacío es llenado por sonidos de nuestro actuar inmediato. Nosotros somos productores de sonidos; nosotros somos el sonido; uno debe “darse uno cuenta que los sonidos se producen, se quiera o no” (Kahler, 1968:194). Por tanto, pensarnos como productores de sonidos exigió del espectador una participación más activa en la recepción auditiva del siglo XX.

Por ende, como se corroboró en las dos obras expuestas (*Abstracciones de un toro* y 4'33''), no se puede acceder al arte sin un elemento de racionalidad. No se puede hablar de arte totalmente irracional, aunque el proceso desintegrador tenga sus orígenes entre las relaciones de conciencia e inconsciente, fundamentado en los procesos históricos de la Primera y Segunda Guerra Mundial. El proceso creativo sólo puede ser construido por la razón.

De estos procesos también resultaría la espontaneidad no dirigida; la cual significó desconfiar del control de la conciencia. Asimismo, la búsqueda por un mundo más exteriorizado y la búsqueda por la eliminación de cualquier sentimiento humano, llevaron al procedimiento artístico a una mayor reducción, a una forma esquelética. A pesar de la intención primaria, “estas creaciones presentaron coherencia conscientemente construida, y en este sentido son formas logradas” (Kahler, 1968: 76).

No obstante, “el divorcio entre el reino de la acción y la reacción psíquica, la eliminación del sentimiento humano, del significado humano y del registro de la sensibilidad en los acontecimientos, hicieron que estas obras sean humanamente incompletas” (Kahler, 1968:76); humanamente desintegradas.

La búsqueda por la eliminación del sentimiento, llevó a la desintegración ejemplificada en el lenguaje estructural de las diversas áreas artísticas. De manera específica, en la música se buscó que los sonidos hablaran por sí y no se utilizaran como caminos para expresar los sentimientos del hombre. Así lo enunció el compositor estadounidense John Cage, quien señaló que los compositores deben “renunciar al deseo de controlar el sonido, limpiar su mente de la música e iniciar búsquedas que lo lleven a descubrir nuevos medios que les permitan a los sonidos ser ellos mismos más que vehículos para las teorías elaboradas por el hombre o para la expresión de los sentimientos” (Kahler, 1968: 104).

Frente a estas nuevas resoluciones musicales señaladas por Cage, el burgués tradicional asistente a los conciertos se siente ofendido y perturbado. La música tradicional se ve convertida por su carácter de ejecución y por la vida de los oyentes, en idéntica a la producción comercial en masa. La música nueva se ve excluida de la cultura pública. En consecuencia, si se deseara hablar de una filosofía de la música, únicamente sería posible en cuanto a filosofía de la nueva música adorniana.

Así, respecto a su función social, el vanguardismo o estas nuevas búsquedas estructurales demarcaron la renovación del arte. Los sistemas más aceptados de representación o expresión artística señalaron un quiebre tanto en la música, la pintura, el teatro, la arquitectura y la literatura. De ahí los paralelismos de la desintegración formal entre los discursos multidisciplinares.

Durante este período se advirtió un estrecho paralelismo entre música y pintura, como el existente entre Debussy y pintores impresionistas franceses (Claude Monet 1840-1926 o Camille Picasso 1830-1903. Las manchas imprecisas de color y la armonía vaga - sugestiva frente a los temas bien definidos, así como la dependencia de las ensoñaciones y la impresión sensorial, mostraron una evidente correspondencia²⁰; correspondencia de todas las manifestaciones artísticas. Por tanto, volviendo a nuestra pregunta inicial ¿qué puede entenderse por música del siglo XX?

Teniendo en consideración el contexto expuesto, primeramente habrá que entenderse una desintegración de la forma, es decir de la estructura. Ello se evidenciaría en el lenguaje, bajo las nuevas disposiciones de las partituras y las ejecuciones subrayando lo siguiente: teatralidad musical, vacío, efecto sorpresa de la obra (Stockhausen), hiper-racionalización, novedad iconicidad, espectacularidad, provocación, nueva disposición de los instrumentos, nuevas tecnologías, etc. La disposición del nuevo lenguaje de sonidos no buscará ser estática sino dinámica para despertar la reflexión del oyente.

Además, las problemáticas de la forma no solo guardarán relación con el arte, sino con nuestra condición humana: “Vivimos en un período de transición en que ciertos modos de existencia se ven resquebrajados sin que nadie pueda percibir claramente modos existenciales nuevos. En este estado de continuo movimiento vertiginoso, de incesantes novedades, descubrimientos, inventos y experimentos sufren un amplio descrédito conceptos como integridad, la coherencia.... El repudio de estos conceptos implica un rechazo de la forma, puesto que todos ellos son inherentes al concepto de forma” (Kahler, 1968: 30).

²⁰ Puede considerarse a Debussy como el más próximo a la escuela simbolista, incluidos en ella pintores como Gustave Moreau (1826-98), y el poeta Stéphane Mallarmé; autor del poema inspirador de la obra *L'après-midi d'un faune* (Platinga, 1992: 370-371).

Llevando este fragmento al ámbito musical, se enunciaría que la desintegración de la forma en el arte del siglo XX no aparece como una ruptura con las viejas formas sino como una búsqueda de autonomía. En la música del siglo XX el objetivo no se centra en crear nuevas formas fuera del concierto, la sonata, la suite, etc., sino en buscar la independencia o la autonomía del sonido. El interés está depositado en las nuevas sonoridades y sus realizaciones.

Por ejemplo, revisando las obras de Mario Lavista, quien es considerado uno de los compositores mexicanos más importantes del siglo XX, se encontrará entre su repertorio obras para piano solo, orquestas sinfónicas, dúos, cuartetos de cuerda, quintetos, cuartetos de percusión, obras corales con acompañamiento, una ópera y finalmente nuevas clasificaciones como música electrónica, música incidental para teatro, etc.

La desintegración de la forma no aparece como una ruptura contra las viejas formas; aparece como la búsqueda de nuevas realizaciones autónomas con los mismos elementos, pero con mecanismos y disposiciones distintas. El concepto de autonomía en algunos compositores y más en las obras con realización tecnológica musical, suprime hasta determinado punto la presencia del ejecutante y desde la visión de John Cage, la complacencia de los sentimientos.

En consecuencia, por música del siglo XX se hablará de procedimientos hiper-racionalizados con resultados incoherentes, siendo el grado de incoherencia un distintivo entre los diversos compositores²¹. Como desintegración de la forma podrá ubicarse en primera instancia una desintegración del lenguaje musical convencional (tiempo, notación...), presente no sólo en la música sino en las diversas áreas artísticas.

Si se hablara del lenguaje como tal acompañando a la música, es decir, como expresión del ser humano, ahora también será el mismo lenguaje quien develará un aislamiento de su material lingüístico para ser tratado como un soporte. Todo ello corrobora una desintegración del lenguaje desde diferentes ópticas. Finalmente, teniendo como objetivo la obra del compositor Mario Lavista y el diálogo entre las corrientes estéticas y musicales del siglo XX, ¿cómo se presenta este panorama en la música compositor mexicano? y ¿dónde pueden encontrarse estos antecedentes en la música mexicana?

1.2 Mario Lavista y la desintegración formal.

El compositor mexicano Mario Lavista, quien nació en México en 1943, ha sido uno de los principales difundidores de las nuevas innovaciones musicales de la música del siglo XX y principios del siglo XXI. Distinguido con el Premio Nacional de Ciencias y Artes y la Medalla Mozart en 1991; creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1993 y miembro de El Colegio Nacional desde 1998; así como ensayista, conferencista,

²¹ Es importante de nuevo señalar que no se puede hablar de una incoherencia absoluta por dos razones. La primera y como ya mencionaba el filósofo Kahler, la incoherencia surge de la coherencia artística. La segunda, porque aun en el siglo XX y siglo XXI también se producen obras tonales dentro de nuevos parámetros compositivos. Un ejemplo, la obra del compositor Lavista o el operista Daniel Catán.

catedrático y divulgador de la música contemporánea de concierto y director fundador de la Revista musical *Pauta*²², el compositor Mario Lavista es una de las figuras protagónicas de la música mexicana de nuestro tiempo (Varela, 2009: 1).

Basándonos en la biografía propuesta por el musicólogo Gabriel Pareyón, quien fue alumno del compositor, Mario Lavista inició sus estudios musicales con su tío, el compositor Raúl Lavista²³, a quien en 1981 le compuso en su memoria *Lamento a la muerte de Raúl Lavista* para flauta baja y de quien también encontró influencias en el ámbito de la música para cine.

Una vez iniciada su formación musical, a partir de los once años formalizó sus estudios para piano en clases particulares. Fue en 1958 cuando comenzó su actividad musical como recitalista. Posteriormente, en 1963 se incorporó al Taller de composición del CNM (Conservatorio Nacional de Música), con los reconocidos compositores Carlos Chávez, Héctor Quintanar y Julián Orbón; quienes aportaron elementos decisivos en su posterior actividad compositiva.

Por ejemplo, los primeros antecedentes de música electrónica en Mario Lavista puede ubicarse en la obra del músico Héctor Quintanar; quien siendo alumno de Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter y Carlos Jiménez Mabarak, creó y dirigió el primer Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional, además de la Sociedad de Música Contemporánea.

Esta enseñanza musical encaminada hacia la exploración de nuevas técnicas compositivas sustentadas en medios electrónicos, marcarían en Mario Lavista el desarrollo de nuevas posibilidades sonoras, nuevas disposiciones instrumentales y nuevas maneras de ejecutar la música; subrayando la espontaneidad, la hiper-racionalización del sonido en sí. No obstante, uno de los compositores más destacados que marcarían el inicio de una nueva música en el siglo XX, así como la transición de un nacionalismo hacia la llamada nueva música, sería la obra del compositor mexicano Carlos Chávez.

Carlos Chávez, quien fuera alumno de Juan B. Fuentes, Manuel M. Ponce y de Luis Ogazón, desarrolló en la música mexicana la transición entre un nacionalismo, un paso por la disonancia, la atonalidad y la polirritmia, así como un regreso a las composiciones con estructuras formales tradicionales, envueltas en una moderación de la disonancia y la tonalidad (Parker, 2002: 166). Además, estableció un contacto con la música europea y

²² Producción periódica sobre teoría y crítica musical.

²³ Pianista y compositor. Inició sus estudios con María Vázquez y Pedro Luis Ogazón, así como con Manuel Barajas. En 1924 ejecutó un programa con obras de Debussy, ingresando posteriormente al Colegio Nacional de Música de México (CNM), donde fue discípulo de Silvestre Revueltas, José Rolón y Manuel M. Ponce. Actuó como pianista y director de orquesta en numerosas emisiones radiofónicas (XEW, XEQ, XET). Fue nominado al premio Ariel por la mejor música cinematográfica con las películas *Crepúsculo* (1944), *La otra* (1946), *Rosenda* (1948), *San Felipe de Jesús* (1949), *En la paloma de tu mano* (1950), entre otras. Sin embargo, obtuvo ese premio en cuatro ocasiones con *El hombre sin rostro* (1950), *El río y la muerte* (1954), *Tizoc* (1956) y *Más negro que la noche* (1974). En 1962 fue premiado en el Festival Internacional de Cine Cork, Irlanda, por la música de la película *Ánimas Trujano* (1962), sumando alrededor de música para 352 cintas. Asimismo escribió un *Concierto para dos piano y orquesta*; fantasía sinfónica *Chinampas*, etc (Pareyón, 2007: 581).

estadounidense, dando a conocer en México obras del extranjero y de jóvenes compositores así como su música en el extranjero.

La presencia del compositor Carlos Chávez, quien también creara la publicación Ediciones Mexicanas de Música, dirigiera el INBA, conformara la Orquesta Sinfónica Nacional de México, criticara la educación formal musical, y fuera el fundador del Taller de Composición del CNM, entre otras cosas, muestra un antecedente muy importante en la educación musical del compositor mexicano Mario Lavista: “Mi gratitud hacia Chávez es inmensa. Tuve el raro privilegio de poder estar cerca de un gran maestro, eminente compositor y artista de primer orden” (Lavista, 2007:86).

Por otra parte, fue también en el CNM donde Mario Lavista asistió a las cátedras de análisis musical del compositor español Rodolfo Halffter (1900-1987), quien llegó a México una vez finalizada la Guerra Civil Española y descubrió en el tratado de armonía de Schoenberg una nueva concepción musical, la cual marcaría la educación de sus discípulos. A él, el compositor Mario Lavista le dedicaría su obra *Cante*²⁴ en 1980, como homenaje a los ochenta años del compositor.

La obra de Lavista reiteró su creatividad compositiva en diversas argumentaciones literarias o mitológicas. Por ejemplo en *Reflejos de la noche* (1984), el compositor alude al poema de Xavier Villaurrutia, perteneciente a la *Suite del insomnio*, de 1927. Por su parte, obras como *Marsias* (1982), *Cuicani* (1985), *Simurg* (1980), *Ficciones* (1980) y su única ópera *Aura* (1988), siguieron esta particularidad. Por tanto, este hecho permite identificar en la obra del compositor la presencia de elementos no musicales²⁵.

En 1966, por invitación del pianista, literato y médico Juan Vicente Melo (1932-1939), director del Festival de Música Contemporánea y de los Conciertos de los Sábados en la Casa del Lago de la UNAM, se estrenaron dos de sus obras: *Monólogo y Dos canciones* (Pareyón, 2007 :57). Bajo la denominación de conciertos de los sábados, se programaron conciertos con música de compositores mexicanos y el estreno de compositores extranjeros contemporáneos locales, creándose finalmente en 1966 el Festival de Música Contemporánea. Por esta razón, la figura del crítico musical Juan Vicente Melo²⁶ fue muy importante en la difusión de la música del extranjero en México.

²⁴ En *Cante*, el compositor construyó cada parte musical en base a los equivalentes musicales de las letras H-A-F-F-E del apellido del compositor.

²⁵ Al mencionar la introducción de textos literarios como elementos no musicales, es importante hacer una precisión. Al momento en que estos funcionan para la creación de la música, ellos mismos son música. Pierden la connotación de elementos no musicales.

²⁶ A él se deben los primeros escritos en México sobre la obra de compositores europeos y mexicanos como “Pierre Boulez, Cristóbal Halffter, Oliver Messiaen, Krzysztof Penderecki, Iannis Xenakis, Mario Lavista, Eduardo Mata y Gerhart Muench” (Ibid., 651); los cuales fueron realizados en periódicos como El Universal y Excelsior, Carnet Musical, Hererofonía y la revista musical *Pauta*, creada por Lavista en 1982.

De estos reconocidos compositores, sería a Gerhart Muench a quien Mario Lavista dedicaría en 1922 su obra titulada: *Lacrymosa a la memoria de Gerhart Muench*. Sin embargo, esta es otra de las características de la obra del compositor: crear composiciones en honor de artistas reconocidos. Ellos se ejemplifica en obras como *Cinco preludios enlazados* (2005), en recuerdo a Eduardo Mata; *El pífano: Retrato de Manet* (1989); *A cage for Sirius* (una jaula para Sirius) (2002), en honor al músico estadounidense John Cage; *Elegía a la memoria de Nacho* (2003); *Responsorio In memoriam Rodolfo Halffter* (1988) y *Homenaje a Beckett* (1968), entre otras.

Por otra parte, de 1967 a 1969 Mario Lavista fue becado por el gobierno francés para estudiar en la Schola Cantorum de París, con Jean Etienne Marie y después con Iannis Xenakis y Henri Pousseur. Posteriormente asistió a cursos de verano en la Rheinische Musikschule de Köln (1968) y en el Instituto Musical Internacional de Darmstadt (1969), donde participó en las clases del reconocido compositor alemán Karlheinz Stockhausen (Pareyón, 2007: 579).

Esta etapa en la obra de Mario Lavista significó el conocimiento de diversas técnicas europeas, basadas primordialmente en la música electroacústica. Es decir, en el empleo de mayor improvisación intuitiva, nuevas disposiciones partituras e indicaciones reformuladas para los intérpretes. Desde esta perspectiva, una figura fundamental para la innovación de la música del siglo XX y XXI, no sólo respecto a la obra de Mario Lavista, sería la obra del compositor alemán Stockhausen.

1.2.1 Aprendizajes stockhauseanos en la obra de Lavista.

Alrededor de 1960, en el conjunto de obras escritas para un pequeño grupo de intérpretes entre las que se encontraban *Plus/Minus* (1963), *Prozession* (1967) y *Kurzwellen* (1968), el compositor alemán Stockhausen incluyó la improvisación desde nuevas perspectivas musicales. En obras como *Aus den sieben Tagen* (De los siete días), el compositor destruyó cualquier material musical prediseñado, señalando que el intérprete debía improvisar libremente sobre los textos puramente verbales proporcionados por el compositor.

En el texto *Intensity*, el compositor señaló: “Toca las notas de forma individual, con una delicadeza tal que te permita sentir el calor que sale de ti. Continúa tocándolas y mantenlas durante todo el tiempo que te sea posible” (Morgan, 2001: 394). Stockhausen denominó a este tipo de improvisaciones libres “música intuitiva”: “música que en la medida de lo posible, procede exclusivamente de la intuición (Ibíd., 394), de la indeterminación.

La música intuitiva de Stockhausen se manifestó dentro del crecimiento de una atmósfera experimental que dominó gran parte de la década de 1960, cuando la expresión libre individual era uno de los principales objetivos de la música. Las instrucciones que el

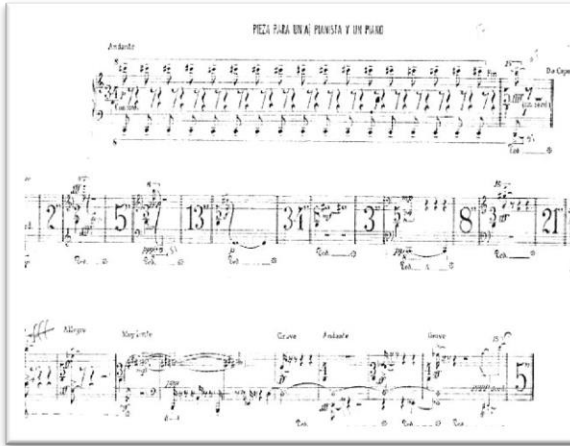
compositor tradicional indicaba al intérprete y la notación convencional fueron descritos como sistemas represivos. Estas connotaciones subrayaron una música de lo imprevisto, de la sorpresa, de la improvisación y posteriormente de “formas libres”; en las que se animaba a que los músicos hicieran lo que quisieran, limitados por un único fin: el espíritu de la mutua cooperación (Ibíd., 395).

Bajo estos principios se conformaron conjuntos que combinaban a músicos experimentales del campo del jazz con otros de formación clásica más tradicional, con el objetivo de crear una situación “abierta” en el que cualquier tipo de material, independientemente de su origen, pudiera ser introducido (Ibíd., 395). Al mencionar la introducción de cualquier material en la música, se abrió la posibilidad a la inclusión de otras áreas artísticas en la música y también la introducción de productores de sonidos no convencionales.

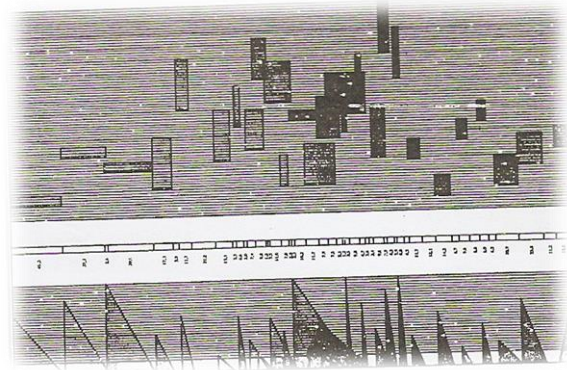
Todas estas innovaciones aún no aceptadas de manera totalitaria en Europa, significarían cambios en la obra del compositor Mario Lavista, ya que es precisamente durante estos años que asiste a los cursos del compositor Stockhausen y en los que se ubican sus obras de música electrónica; tales como *Espaces trop habités* para cinta magnetofónica (1969); *Alme* para sintetizador (1971); *Contrapunto* para sintetizador y cinta (1972) y finalmente, *Historias como cuerpos*, para sintetizador y cinta (1980).

Además, la nueva disposición de los instrumentos tradicionales también estuvo presente su obra, bajo el término denominado “nuevo renacimiento instrumental” y que explica de la siguiente manera: “En la actualidad existe una nueva manera de pensar la música, con innovadores técnicas expresivas que se emiten por instrumentos tradicionales al producirse sonidos a partir de digitalizaciones. A esto lo llamo el nuevo renacimiento instrumental” Mario Lavista (Palapa, 2011: 1).

Por tanto, hasta este momento se ubica en la música de Mario Lavista las nuevas connotaciones de lo llamado “Música Nueva” del siglo XX, al identificar en su obra elementos no musicales, la nueva disposición de los instrumentos tradicionales, la improvisación bajo los señalamientos del compositor alemán Stockhausen y con él, los principios de espontaneidad, sorpresa, nuevas disposiciones partituras, la búsqueda por la forma libre y la introducción de elementos no estrictamente musicales (literatura, etc.). No obstante, como se estudiará en los próximos capítulos, la obra de Lavista no es únicamente posible desde este ámbito.



Pieza para un pianista y un piano
Mario Lavista (1970)



Primera página correspondiente a *Study II*
Stockhausen (1954)

1.2.2 Influencia de Xenakis en la obra de Lavista.

En la música de Mario Lavista también puede identificarse una matemática musical no irracional y con fines determinados, como la describiría el compositor griego Iannis Xenakis. El compositor Iannis Xenakis, quien no estuvo influenciado por el Serialismo y quien en el artículo “La crisis de la música serial”, argumentó que en ese tipo de música la “polifonía lineal se destruye a sí misma debido a su gran complejidad”, produciendo solamente una masa de sonidos en diferentes registros (Morgan, 2001: 412); abogó por una música con racionalidad. No obstante, este tipo de música tampoco la ubicó en la música casual que el compositor John Cage estaba desarrollando.

La concepción del compositor Xenakis rechazaba la irracionalidad sin límite y la indeterminación, mientras que sí abogaba por una racionalidad y determinación. El compositor subrayó la búsqueda de una causalidad apropiada a los efectos sonoros en masa, depositada en teorías de probabilidad matemática. Ello lo encontró en la “ley de los números largos”, formulada en el siglo XVIII por el matemático suizo Jacques Bernoulli (Ibíd., 412-413).

Esta ley establecía: mientras más aumente el número de ocasiones en que se establece un hecho casual, más probabilidades hay de que el resultado se encamine hacia un fin determinado. En consecuencia, a la música realizada bajo estos principios, la llamó “música estocástica”, es decir, “música indeterminada en sus detalles pero dirigida hacia un final definido” (Ibíd., 413). Por tanto, la estructura de esta música era cuidada, con la finalidad de producir un resultado definitivo, donde la música domina y la matemática solamente es una herramienta. Sin embargo, ¿cuál es la influencia de Xenakis en la obra lavistiana?

Revisando estos principios, también puede identificarse en la música de Mario Lavista la influencia de principios compositivos de Iannis Xenakis, debido a que su música se construye de sonoridades aparentemente indefinidas o indeterminadas, que cierran en un final definido estructuralmente. Un ejemplo, *Reflejos de la noche*, donde los armónicos configuran una atmósfera que de manera progresiva se diluyen hacia un final definido: el silencio expresado en los sonidos de la noche.

La música de Mario Lavista se construye de música matematizada pero sin ser matemática de la música. Es decir, al igual que lo señala el compositor Xenakis, la matemática solo aparece como subordinación de la música.

Sin embargo, respecto a la connotación de Xenakis: música indeterminada en sus detalles, en la obra de Lavista esta conceptualización no aplicaría de manera totalitaria. Desde cualquier perspectiva del análisis de sus obras, se puede encontrar una correspondencia de su particularidad con el todo. En este sentido, la obra de Mario Lavista no sería de manera totalitaria indefinida en sus detalles, pero sí indefinida hasta cierto punto: respecto a la ejecución de sus obras, ya que es el intérprete quien decide las disposiciones de la ejecución de la obra.

Por tanto, revisando estos aspectos de su formación académica, es posible destacar en la educación de Mario Lavista la presencia de diversos compositores mexicanos así como europeos. Sin embargo, deteniéndonos en nombres como Iannis Xenakis, Henri Pousseur o Karlheinz Stockhausen por mencionar algunos, podemos configurar la presencia de nuevas técnicas compositivas no solo en la obra de Mario Lavista, sino en la música de México.

1.2.3 Años de 1969: aportes musicales y caracterización de su obra.

Continuando con la biografía del compositor Mario Lavista, una vez realizadas sus estancias en Francia y Alemania, en 1969 regresó a México e ingresó como docente al Colegio Nacional de Música de México. Tiempo después, dirigió el taller de composición fundado por Carlos Chávez e impartió la cátedra de Análisis de Música del siglo XX, dictada por el compositor Rodolfo Halffter.

En 1970 fundó y dirigió el grupo de improvisación musical Quanta, que se mantuvo activo hasta 1978. Pero fue en 1972 cuando la NHK de Japón lo invitó a laborar en su Laboratorio de Música Electrónica en Tokio (Pareyón, 2007: 579). En los años posteriores de 1974 a 1975, ocupó el cargo de jefe en el Departamento de Actividades Musicales de la UNAM.

Fue también en los años setenta que realizó en compañía del pintor Arnaldo Cohen diversos trabajos gráficos-musicales (Ibíd., 579), siendo el primordial *Jaula* (1976) para uno o más pianos. Sin embargo, en años posteriores argumentaría sus obras en elementos impresionistas del siglo XIX, creando *El pífano: Retrato de Manet* (1989) y *Danza de las bailarinas de*

Degas (1992)²⁷. En consecuencia, la integración de elementos pictóricos a sus obras, devela otra característica no solo propia de su obra, sino de su siglo: cambios partituras, forma libre.

Reflexionando el fragmento expresado de su obra *Jaula*²⁸, “Lo que hice en este diseño muy riguroso y muy geométrico, es concebir una obra totalmente abierta”, Mario Lavista deja ver la nueva forma de la música del siglo XX: la forma abierta, es decir, la forma libre de la cual hablaba el compositor alemán Stockhausen, Carlos Chávez, Xenakis, etc.

En consecuencia, la búsqueda por la forma libre será otra de las características de la música del siglo XX, presente no sólo en la obra del compositor mexicano, porque “la representación gráfica nunca es puro y simple signo para la música, es siempre semejante a ella como en otro tiempo los neumas” Theodor Adorno (Dorfles, 1972: 174-175). Las nuevas disposiciones gráficas reflejan lo que la música es, así como las partituras tradicionales reflejaron lo que la música fue. “La notación musical es un equivalente gráfico-acústico” (Ibíd., 174), que permite estudiarla y ejecutarla.

Sumando los elementos anteriores, en la obra de Mario Lavista también son identificables sus composiciones fílmicas. Lavista compuso música para los cortometrajes del cinematógrafo Nicolás Echeverría, destacándose *Judea, Semana santa entre los coros* (1973); *María Sabina*²⁹, *mujer espíritu* (1979) y *El niño Fidencio* (1982); mientras que en sus largometrajes trabajó en producciones como *Sor Juana Inés de la Cruz* (1988) y *Cabeza de vaca* (1990), la cual fue nominada como mejor música al premio Ariel.

Asimismo, también realizó música para programas de televisión, como *El arte de la Talavera* (1988), *México en la obra de Octavio Paz* (1988), *México a través de su arte* (1990), *Diálogos en el espacio* (1992) y *Expedición a la violencia* (1994) (Pareyón, 2007: 580).

Dentro de sus creaciones literarias, en 1975 creó la revista *Talea*, la cual tuvo una duración breve y significó el antecedente de la revista editorial *Pauta* (1982). Junto con la revista *Heterofonía*, *Pauta* ha sido la publicación mexicana más constante del último cuarto del siglo XX en el ámbito de la teoría y la crítica musical especializadas (Ibíd., 579).

Actualmente y desde su primera publicación, el compositor Mario Lavista ha sido el fundador, director y también escritor de esta revista, donde redactaron importantes músicos como Eduardo Mata, Rodolfo Halffter y Luis Ignacio Helguera.

²⁷ La transición del compositor Mario Lavista de argumentar sus obras primero en las obras pictóricas del siglo XX y después regresar a las impresiones pictóricas del siglo XIX, posee relación con la transición de su compositivo. Es decir, después de una búsqueda electroacústica y la desilusión de la misma, Lavista regresa a elementos tradicionales, pero desde la actualidad de su conocimiento musical. Ahí la particularidad de su obra.

²⁸ “Lo que hice en este diseño muy riguroso y muy geométrico, es concebir una obra totalmente abierta”

²⁹ Con esta musicalización obtuvo el premio la Diosa de Plata (Pareyón, 2007: 579).

Asimismo, su consejo editorial se encuentra integrado por músicos como Federico Bañuelos, Juan Arturo Brennan, Gloria Carmona, Consuelo Carredano, Daniel Catán, Luis Jaime Cortez, Gerardo Deniz, Miguel Ángel Echegaray, Eduardo Lizalde, Ignacio Toscano, Guillermo Sheridan y Juan Villoro (Pauta, 2010: 1), quienes han plasmado en cada publicación el trabajo de sus investigaciones e inquietudes sobre los nuevos conceptos musicales (música electroacústica, la música y el posmodernismo, textura y postserialismo, la gestualidad en la música atonal, la música de cámara, la música y el arte gráfico, etc).

En la revista musical *Pauta*, la cual es producida mensualmente, se encuentran artículos que permiten comprender las nuevas connotaciones musicales desde la lectura de su pasado; sin referir una búsqueda hacia la identidad mexicana. Asimismo, en *Pauta*, las características que definen a un área artística de otra, rompen sus fronteras. Es la música quien se conjugada de poesía, de literatura, de filosofía, de dinamismo escrito y se despoja de una rigidez, conjugándose con otros ámbitos de la creación.

La revista se configura como una publicación que cruza las fronteras tradicionales, repensando el sonido como algo vivo. Permite acercarnos al hacer de la música misma; al pensamiento de Lavista.

Por otra parte, en 1987, su labor compositiva lo llevó a ser beneficiario de la beca de la Fundación Guggenheim y en un año después, recibió el nombramiento como miembro de número de la Academia de las Artes. En 1991 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes y la medalla Mozart, la cual fue otorgada por la Embajada de Austria en México y la Fundación Cultural Domecq. También se suman a sus logros, la designación como miembro de El Colegio Nacional en 1998.

Estos reconocimientos brindan un panorama sobre el reconocimiento que ha tenido su obra no sólo en México sino en el extranjero, siendo en la actualidad uno de los compositores más importantes. Sus obras han sido interpretadas por los principales directores y orquestas de nuestro país, así como por las orquestas de Dallas, Pittsburg, San Antonio y American Composers Orchestra (Revista UNAM, 2002: 1).

Entre los libros que le han sido dedicados se encuentran publicaciones como *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés* (1984), de José Rafael Calva y *Notas sin música* (1990) del crítico musical Juan Vicente Melo. Además, a las publicaciones se han sumado el trabajo de diversos musicólogos que han publicado estudios sobre su obra como *Mario Lavista, textos en torno a la música* (1988) de Luis Jaime Cortez; *El lenguaje musical de Aura* (1993) de Eugenio Delgado (Pareyón, 2001: 579) y en el 2009 la publicación *Cuaderno de viaje* de Heber Vázquez, la cual lleva el título de una producción discográfica realizada en 1994.

Finalmente, Mario Lavista ha sido forjador del desarrollo de diversas generaciones musicales, quienes de diversa manera han realizado contribuciones a la música de este siglo y a la difusión de la misma.

Entre sus discípulos, producto de sus cátedras de composición y análisis en el Colegio Nacional de Música (CNM), así como en el Taller de Composición del CENIDIM se encuentran músicos como Luis Jaime Cortez, Eugenio Delgado, Graciela Agudelo, Eduardo Díazmuñoz, Juan Fernando Durán, Bernardo Feldman, Rosa Guraieb, Ana Lara, Armando Luna Ponce, Gabriela Ortiz, Hilda Paredes, Jorge Paz, Ricardo Risco, Jorge Ritter, Marcela Rodríguez, Ramón Romo, Hebert Vázquez, Lilia Vázquez y Mariana Villanueva, entre otros.

Actualmente, Mario Lavista es integrante del Consejo de Ediciones Mexicanas de Música, creador del Sistema Nacional de Creadores del CNCA, director de la Revista Musical Pauta y profesor en el Conservatorio Nacional de Música, así como profesor en diversas universidades de Estados Unidos donde imparte las cátedras de composición y análisis del lenguaje musical en el siglo XX.

En conclusión, partiendo de su biografía enraizada en su obra y de la desintegración de la forma presente en el siglo XX, podemos identificar en su música caracterizaciones propias de este siglo. Entre estas destacan sus composiciones en forma libre; fuentes no musicales como la literatura, el teatro; connotaciones gráficas en su obra; la matematización; innovaciones notacionales; nueva disposición de los instrumentos tradicionales; la improvisación dirigida; el efecto sorpresa; la música por digitalización; la ironía; las disonancias, etc. La obra de Mario Lavista puede entenderse inicialmente como una simultaneidad de pensamientos musicales, en donde el compositor busca su propia voz.

Una vez revisada su biografía de manera general y corroborada la desintegración de la forma en la estructura musical del siglo XX, surge un cuestionamiento: ¿dónde pueden encontrarse una generación de la ruptura en la música mexicana? o mejor dicho, si se deseara hablar de la desintegración estructural del lenguaje tradicional de la música en México, ¿dónde podríamos encontrar sus antecedentes en el siglo XX de manera aproximada?

1.3 Generación de la ruptura en la música mexicana.

Si se deseara hablar de una generación de la ruptura en la música mexicana, principalmente habría de subrayarse el nombre de tres compositores: Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Rodolfo Halffter, quienes de distinta manera influirían en la música de Mario Lavista. No obstante, ¿debe la música de Mario Lavista enmarcarse dentro de estos periodos musicales?

En primera instancia, debe tenerse en consideración que antes del siglo XX, las fuentes sobre la música mexicana fueron muy escasas (grabaciones, tratados musicales de la música de

México) o de manera particular, “antes de la Revolución de 1910 en México, la música fue una secuela de la vida musical europea³⁰” (Malmström, 2004: 10).

Es a partir del siglo XX, es decir después de la Revolución Mexicana, que en la música se enmarcaron características distinguibles de la música de Europa. Estos cambios se reflejaron principalmente en la música orquestal e instrumental; ejemplificados en ballets, poemas sinfónicos, temas folklóricos, escalas pentatónicas, etc.

Por ejemplo, en 1910 se gestó la búsqueda de un nacionalismo con la intención de terminar con la influencia de la música italianizada y buscar una música francesa y alemana. Lo anterior fue con la intención de crear un estilo nacional mexicano, siendo que el nacionalismo en diversos países europeos había sucedido desde finales del siglo XIX. La influencia de la música francesa y en particular del compositor Debussy, marcaría la obra de diversos compositores no solamente del ámbito prenacionalista³¹ o nacionalista, sino también la de música posterior (Mario Lavista).

La obra de Claude Debussy conjugaría una gama de sonoridades descriptivas a través del empleo de escalas pentatónicas, que en la música nacionalista constituirían la base de la música india. En Mario Lavista su trascendencia se dirigiría hacia la búsqueda de sonoridades sutiles, expresadas en la ruptura de la forma debussiana.

Por tanto, la presencia de la escena europea en México, constituiría un factor decisivo para dar a conocer la música de Europa en México y viceversa, siendo las obras de Stravinsky, Debussy, Ravel y Schoenberg principalmente, dentro de las cuales México encontraría sus nuevas tendencias compositivas: abordaría la ruptura de la forma tradicional por la presencia de la forma libre.

No obstante, los compositores que marcarían la transición de un nacionalismo hacia la politonalidad, el dodecafonismo y el serialismo, serían los mexicanos Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y el español Rodolfo Halffter; sin dejar de lado el quehacer musical de otros grandes compositores formados en los talleres compositivos.

³⁰ Algunos músicos mexicanos importantes del siglo XIX y principios del XX, fueron la soprano Ángela Peralta (1845-1883); el violinista y compositor Juventino Rosas (1868-1894); Felipe Villanueva (1863-1893); Julio Ituarte (1845-1905); Melesio Morales (1830- 1908); Ricardo Castro (1864-1907)³⁰; Carlos Meneses (1864-1919); Gustavo Campa (1863-1934) y Rafael Tello (1872-1946). Sin embargo, las formas compositivas guardaban correspondencias con la música europea; buscaban un nacionalismo mexicano inspirado en Europa. Por ejemplo, la ópera del compositor Gustavo Campa, titulada *Le roi poète*, narra la vida del rey Netzahualcōyotl desde un libreto escrito en francés.

³¹ En México, los primeros cuestionamientos sobre la producción musical del sonido en sí, el cual sería un eje fundamental en la música del siglo XX, se documentan en la obra “Sonido 13” de Julián Carrillo (1875-1965).

1.3.1 Prenacionalismo (1910-1928): Manuel M. Ponce y Julián Carrillo.

En los años de la Revolución Mexicana comenzó a forjarse el interés por la presentación de conciertos, ya que antes de la Revolución no hubo una vida de conciertos muy activa en México. Fue a partir de 1880 que en el Conservatorio se formó la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida inicialmente por Manuel M. Ponce (1882-1948) y después por Julián Carrillo (1875-1965). Pero sería hasta 1928, con el compositor Carlos Chávez, que se formaría una orquesta permanente en México: la Orquesta Sinfónica de México (OSM)³².

Durante esta periodización se identificó el trabajo compositivo de Manuel M. Ponce³³, quien fue el primero en ofrecer en 1912, un concierto de Debussy en México³⁴. De sus viajes a Europa, identificó la búsqueda por los temas folklóricos, incorporando en sus obras como *Canciones mexicanas*, *Balada mexicana* y *Danzas mexicanas*, la música folklórica mexicana. No obstante, como lo enuncia el musicólogo Malmström, no se puede inferir que con Ponce inició el nacionalismo, aunque sus obras si fueron un paso de transición para el nacionalismo.

El trabajo pedagógico y compositivo de Ponce significó una introducción por la búsqueda de un nuevo lenguaje musical; sin embargo, la figura del compositor Julián Carrillo³⁵ marcaría el cuestionamiento de los principios musicales de 1950. Es decir, la connotación de poner como centro de la composición el sonido en sí y la simplificación de las normas compositivas (tercios, cuartos, tonos), basadas en la sustitución de números por notas, significarían cambios fundamentales. Así lo explicaría Carrillo:

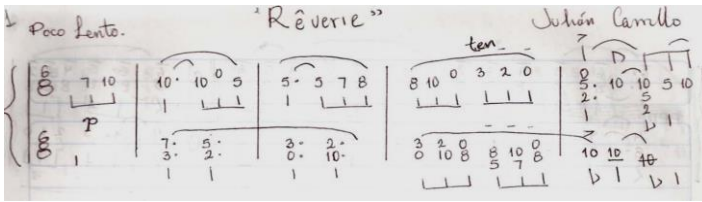
“Hoy como ayer me inclino ante la sapiencia musical europea, pero siento el halago de haber tenido el privilegio de encontrar la fórmula sencilla, lógica y científica para escribir no sólo tonos y semitonos... sino que mi sistema gráfico abarca tercios de tono, y cuartos y quintos... y para ello me basta papel rayado ordinario y dos guiones, uno sobre la línea y otro debajo de ella, sin emplear ya pautas, ni llaves ni accidentes” Julián Carrillo (Julio 1949).

³² “Si para entonces en México empezaba a conocerse bien el nacionalismo ruso (música del compositor ruso Rimisky-Korsakov), probablemente fue éste un factor que contribuyó al desarrollo del nacionalismo mexicano en la música” (Malmström, 2004:44).

³³ Ponce fue el primero en interesarse en el folclore de su país y trabajar en la *Revista Musical de México* en 1925.

³⁴ Este hecho fue fundamental para el desarrollo de diversos músicos, ya que por primera vez entró a la escena musical la obra del compositor que marcaría la obra compositiva de generaciones posteriores.

³⁵ Fue el primer compositor mexicano en estudiar en Alemania (siendo que los compositores generalmente se iban a Italia). Fundó la Orquesta Beethoven y Orquesta Sinfónica Sonido 13; fue director del Conservatorio e introdujo la literatura como materia para los estudiantes de música; fundó y dirigió en Nueva York una orquesta llamada América (1916-1917) y construyó instrumentos para tocar la música que había inventado (Malmström, 2004: 47-54). Finalmente entre sus obras que encierra un nacionalismo se encuentran *Xochimilco* (1935) y *Penumbas en el Paseo de la Reforma* (1930).



Fragmento de Reverie, de Julián Carrillo.

Revisando este fragmento de su teoría *El sonido 13*³⁶, la cual consistía en la división de la octava en 12 intervalos, se puede constatar el antecedente de varias características de la música perteneciente a 1950. En primera instancia, Carrillo reconoce en la esfera musical europea el desarrollo de nuevas posibilidades compositivas; no obstante, no cierra su creación en ese ámbito porque incorpora su creación. Por otra parte, ubica el desarrollo de un nuevo sistema gráfico prescindiendo de la notación tradicional y da a conocer el interés por una forma musical más libre y más simplificada, basada en la escritura de la matematización.

Las descripciones anteriores enmarcan características que estarán presentes desde un ámbito más desarrollado en la obra de Mario Lavista. Es decir, su obra aboga por una tendencia hacia la nueva notación musical; la simplificación musical; la búsqueda por una forma libre; la matematización de la creación; las nuevas disposiciones de las escalas; la nueva disposición de los instrumentos y la esfera musical europea como un elemento fundamental para el conocimiento de nuevas técnicas compositivas. Por tanto, las investigaciones de Julián Carrillo en torno al sonido 13, marcan un acercamiento al sonido sin límites discernibles, a la música del futuro.

Es decir, “la amalgama de los números enteros y quebrados producirá una música jamás imaginada, lo que hace vaticinar que los músicos más grandes del futuro serán aquellos que más profundicen las matemáticas aplicadas al sonido; y como los números no tienen fin, se llega a la conclusión asombrosa de que tampoco la tendrían ni la melodía ni la armonía, y esto hace prever también la creación de instrumentos nunca soñados, pero siempre dentro de los postulados del sonido 13”, Julián Carrillo (Junio 1962).

Julián Carrillo devela desde sus afirmaciones las resoluciones de la música posterior, identificando en la música de mediados del siglo XX y el siglo XXI una música jamás imaginada; es decir, música de creación coherente con audiciones musicales disonantes. Además, Carrillo ya no identifica en la música la denominación de notas, sino que habla de sonidos, lo cual remite a la música perteneciente a compositores como John Cage o al pensamiento de Mario Lavista: “El músico piensa y yo pienso en términos de sonido. Entonces todo lo que uno imagina, lo que uno crea al interior de la mente, está, digamos, estructurado por relaciones entre los sonidos” (UNAM, 2002: 3).

³⁶ Bajo esta Teoría microtonalista compuso dos misas, tres sinfonías, poemas sinfónicos, cuartetos y una ópera titulada *La mujer blanca*; basada en los volcanes del Popocatepetl y el Izaccíhuatl.

Por tanto, en esta revisión del pensamiento de Julián Carrillo, es posible reconocer antecedentes de la desintegración formal del lenguaje musical en México y características del pensamiento compositivo de Lavista.

1.3.2 Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

El interés por la música nacionalista iba en ascenso, constituyéndose las figuras de los músicos Carlos Chávez (1899- 1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940) como músicos de una nueva generación. Chávez como director y Revueltas como director asistente, trabajaron en la introducción de una nueva música en México, dando a conocer obras de Stravinsky, Bartók, Milhaud, Honneger, Poulenc y Varése. Asimismo, entablaron nexos con nuevas técnicas compositivas procedentes de Estados Unidos y de Europa, así como con la conjugación de escalas pentatónicas de la música india mexicana y aspectos rítmicos.

El compositor Carlos Chávez, no solamente desde un ámbito nacionalista³⁷, fue en la música mexicana un eslabón para las generaciones posteriores. A través de sus viajes al extranjero depositó en México nuevos conocimientos musicales, dejando atrás los debates sobre la identidad mexicana y si una apertura hacia un universalismo musical.

Por tanto, “sin la presencia y los aportes de Chávez, la música del siglo XX no podría entenderse. En sus manos el arte musical latinoamericano alcanzó una universalidad que antes no se conocía. Su música al igual que la de Revueltas, abrió puertas y ventanas, para dar entrada a la modernidad en la música mexicana” (Lavista, 2007:86). Sin embargo, ¿cómo se constituyó este aspecto en la obra de Chávez?

Habiendo iniciado sus estudios con Juan Fuentes, Manuel M. Ponce y Luis Ogazón, optó por una educación autodidacta, encontrando en los análisis de Debussy, Beethoven y Bach el estudio de diversas técnicas compositivas. En 1921, por encargo de José Vasconcelos, quien le solicitó componer un ballet basado en temas de la antigua cultura azteca, compuso el ballet *El fuego nuevo*³⁸. En esta época escribió también *Cantos mexicanos*³⁹, que se enmarcaban dentro del nacionalismo.

³⁷ En Europa el nacionalismo había aparecido en el siglo XIX, mientras que México encontraba el clímax de su nacionalismo en 1940 cuando “ya se habían filtrado nuevas corrientes, como el impresionismo y cuando estaba iniciándose una reacción contra las viejas tradiciones” (Ibíd., 161).

³⁸ Fue tomada de una ceremonia que representaba la renovación de la vida, a través del regalo del nuevo fuego por parte de los dioses cada 52 años (Parker, 2002: 27).

³⁹ Posteriormente escribió obras como *Sol, Llamadas, Tierra mojada, Obertura Republicana, Sinfonía India, Tres exágonos, Otros tres exágonos, Energía, Los cuatro soles* (describe las cuatro eras del calendario azteca: agua, viento fuego y tierra), *Caballos de vapor, HP, Polígonos, Blues, Fox, La hija de Cólquide*, siendo las obras de Los cuatro soles y Caballos de vapor las que distinguirían un nacionalismo maduro; mientras que obras como *Tierra mojada, Canciones mexicanas* o *Sinfonía India* difundirían el desarrollo nacionalista.

Estas composiciones presentaron temas melódicos y ritmos derivados de la música popular y folklórica de México; nuevas combinaciones de instrumentos, incluso instrumentos indígenas e instrumentos de la música popular (Malmström, 2004:64-65). La labor musical de Carlos Chávez fue reconocida en México no solamente por sus obras compositivas, sino porque forjó el desarrollo de diversas instituciones y la difusión musical⁴⁰.

Por tanto, la contextualización de su obra pone de relieve el trabajo de este importante compositor, que fue forjador de diversas generaciones como Mario Lavista. No obstante respecto a los argumentos de diversos musicólogos sobre si la obra de Chávez pertenece al nacionalismo, ¿puede considerarse la obra de Chávez nacionalista? y si es así ¿qué hereda el compositor Mario Lavista de su música?

Evidentemente la obra de Carlos Chávez llevó el nacionalismo a su desarrollo, siendo su segunda *Sinfonía India*⁴¹ la más representativa así como *Sensemaya* de Silvestre Revueltas. Sin embargo, revisando sus obras posteriores, éstas ya no presentan connotaciones de nacionalismos pasados. “El nacionalismo de Chávez-y el de Revueltas también- en la década de los treinta, fue de la mano con la creación de un vocabulario, de una sintaxis y una gramática, inéditas en la música mexicana” (Lavista, 2007: 86).

En consecuencia, si Carlos Chávez utilizó elementos rítmicos y melódicos de tipo indígena en sus obras, estos no fueron tratados como tales. El compositor descontextualizó estos elementos folclóricos de una connotación personal para llevarlos a un ámbito musical universal. Es desde esta visión que no puede reconocerse toda la obra de Chávez como nacionalista, ya que su intención compositiva buscó en años posteriores un universalismo musical⁴².

⁴⁰ Entre sus contribuciones principales se encuentra la integración de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) en 1928; el establecimiento de la Academia de Investigación de Música Popular y la Academia de Investigación musical⁴⁰ en el Conservatorio en 1929; la fundación de la revista *Música, Revista Mexicana* en 1929; puesto de jefe del Departamento de Música en Bellas Artes; la fundación del Boletín de la Orquesta Sinfónica de México en 1940; la creación del INBA⁴⁰ en 1946; miembro cofundador del Colegio Nacional y de la Academia de las Artes de México. Durante su labor pedagógica en el Colegio Nacional, se destacó el Grupo de los cuatro (Galindo, Ayala, Moncayo y Contreras), así como la generación del taller de composición a la que pertenecieron los compositores Julio Estrada, Hernández Medrano, Eduardo Mata, Héctor Quintanar y el compositor Mario Lavista (Pareyón, 2007: 222). Entre otros cargos, ocupó la cátedra de poética en la Universidad de Harvard, que antes había sido ocupada por Stravinsky, Copland y Hindemith. Además, fue oficial de la Legión de Honor de Francia; comendador de la Orden de la Estrella Polar de Suecia, de Bélgica, de Italia; miembro honorario de la Academia de las Artes y Ciencias de Boston, Nueva York (Ibíd., 222).

⁴¹ La sinfonía es tradicionalmente tonal, manteniendo modulaciones dentro de los grados básicos (tónica-subdominante-dominante). Contiene rasgos pentatónicos que tienen su origen en el material temático tomado de los indios yaquis, seris y huicholes (Malmström, 2004: 101).

⁴² Por ejemplo, en composiciones posteriores los argumentos de sus obras ya no estuvieron basados en temáticas indígenas totalmente, sino también en libretos de la mitología griega. Por tanto, sus bases poéticas se ampliaron, corroborando un alejamiento del nacionalismo como algo en sí mismo y si una apertura al universalismo de una visión de nuestra cultura. Un ejemplo de ello se encontró en el libreto de la *Sinfonía Antígona*.

Entonces, si de manera reflexiva o irreflexiva México imitó a la cultura europea en el pasado, sería el siglo XX y de manera particular con la obra de este compositor, que la música en México se conformaría de una diversidad de estilos contruidos a través de los diversos procesos históricos. Ya no se hablaría de la música de México sino de la música de una simultaneidad de culturas.

Con la obra de Chávez se abriría la connotación de música universal y no de música particular, en la búsqueda de la identidad mexicana. Su música no pretendería buscar la originalidad sino la asimilación y con ésta última, una creación como resultado de dicho proceso. Es decir, Lavista señalaría que "... en la música nacionalista de Chávez- y de Revueltas- hay un poderosa fuerza inventiva en la que lo anecdótico se esconde y desaparece para transformarse en el lenguaje propio del compositor, un lenguaje que hable de todo a todos" (Ibíd., 86).

La música de Carlos Chávez se subraya dentro de la propuesta filosófica de Leopoldo Zea; dentro de un filosofar sin más. No obstante, desde la perspectiva revisada, la música de Carlos Chávez es considerada nacionalista en su inicio, aunque después llevaría este nacionalismo a la búsqueda de un universalismo; una música para todos.

Sin embargo, si se recuerda que Mario Lavista fue su alumno, ¿puede la obra de Mario Lavista enmarcarse dentro de un nacionalismo o qué es lo que hereda y confronta Mario Lavista de Carlos Chávez?

En primera instancia, la obra de Mario Lavista no tendrá como objetivo la búsqueda de la identidad y sí, la música hacia un universalismo. Además, agrega que su intención no es crear música con identidad mexicana, sino crear, porque la creación implica la presencia de la cultura porque somos cultura. Desde esta perspectiva, la correspondencia que existiría con Chávez sería en el ámbito de música universal, ya que la obra de Chávez fue la búsqueda de diversos lenguajes musicales.

Asimismo, aunque desarrolla en algunas de sus obras argumentos de escritores mexicanos como Octavio Paz, Xavier Villaurrutia y mitos propios de la cultura mexicana; la música de Lavista no niega la presencia de temáticas de su propia cultura. No es una búsqueda por la identidad mexicana.

Al igual que Chávez, el lenguaje de Mario Lavista es la búsqueda por un lenguaje musical de múltiples rostros. Su música encierra obras para piano solo, la incursión con elementos no musicales, tríos, cuartetos de cuerda (*Reflejos de la noche*), quintetos (*Antifonía*), obras corales (*Homenaje a Beckett*), música electrónica (*Alme*), música incidental para teatro, música para cine, etc. La obra de Mario Lavista se inscribe también en la búsqueda de nuevas técnicas compositivas pero con voz propia.

En consecuencia, en cuanto a lo que hereda del compositor Carlos Chávez podrían ubicarse las técnicas de la politonalidad, la tendencia a la disonancia, la atonalidad, la polirritmia, la no repetición, (Parker, 2002:166-168).etc. También puede ubicarse el interés por la pedagogía, la internacionalización de su obra, la creación y la publicación de la revista *Pauta*, el conocimiento de nuevas técnicas, la dirección del Taller de Composición, la nueva disposición de los instrumentos, el trabajo por la difusión de la música, etc. Estas características podrían configurarse de manera general, como las nociones que Lavista hereda de su maestro o de un compositor de varios rostros como él lo llama.

En este sentido, Lavista señala: “la composición de Chávez fue una aventura que nunca cesó, una constante búsqueda de caminos nuevos, inexplorados. Es la suya una voz siempre cambiante, hurgando, tenazmente en territorios ignotos. Se trata de un compositor de varios rostros, o, si se quiere, de múltiples compositores que habitan en uno solo; y es precisamente la suma de estos rostros lo que define el estilo tan personal de su música, una música que se inscribe por derecho propio en la asombrosa revolución de los lenguajes musicales del siglo pasado” (Lavista, 2007: 87).

Por otra parte, en la obra de Silvestre Revueltas (1899-1940)⁴³ se reconoció la culminación del nacionalismo. Revueltas construyó en su lenguaje musical una destrucción de un lenguaje idealista, rechazando seguir el tradicionalismo romántico de México durante el Porfiriato y se negó a ofrecer repertorio mientras no pudiera ofrecer un estilo propio. En consecuencia, asimiló de manera progresiva la obra de Debussy –sobre todo las formas armónicas-, además de interesarse por el estudio de las obras de Stravinsky y Schoenberg.

Considerado a sí mismo como un nacionalista, Revueltas optó por la invención de temas melódicos que las transcripciones literales de temas folklóricos. A pesar de que no optó por temas folklóricos propiamente, sus melodías dejaron una audición mexicana.

En ellas se encontraron obras para voz y piano como *Ranas* (texto de Daniel Castañeda) de 1931, *El tecolote* (1932), *Amiga que te vas* (1936), *México en España* (1937); obras instrumentales como *El afilador*; cuartetos de cuerda; obras para orquesta de cámara como *Cuauhnáhuac* (1931), *Alcancías* (1932), *colorines* (1932), *Homenaje a García Lorca* (1937), *Sensemaya* (1937); *Janitzio* (1933); *Danza geométrica* (1934). Asimismo, entre su música

⁴³ Inició su formación como violinista con los profesores Félix Peredo y José Rocabrana; mientras que composición con el músico Rafael J. Tello (alumno de Ricardo Castro y Meneses) en el CNM. Posteriormente, estudió en el Saint Edward's College de San Antonio, Texas y de 1918-1920 asistió a los cursos en el Chicago Musical College, donde fue discípulo de Leon Sameti en violín y Felix Borowsky en composición, hasta obtener los títulos de violinista, concertista y compositor. En México, al lado del compositor Carlos Chávez organizó conciertos para difundir la música de Berg, Schoenberg, Stravinsky y Webern. Además, teniendo a Chávez como director, trabajó como subdirector en la OSM (1929) y en el CNM.

Entre los cargos que desempeñó se encontraron la dirección de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio y la dirección de la OSM (1936); la secretaría general de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Participó en la Guerra Civil Española a favor de la República, constituyendo en 1937 su obra un *Homenaje a García Lorca* como una protesta en contra del régimen totalitario (Pareyón, 2007: 881).

para cine se encuentran obras como *La noche de los mayas* (1939), *Los de abajo* (1939), *Ferrocarriles de Baja California* (1938).

Por tanto, a partir de los elementos expuestos anteriormente en la obra de los compositores Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, se infieren varios elementos que constatan el antecedente de la desintegración de la estructura formal en la música. No obstante, diversos elementos de sus obras también permearon la obra de otros compositores⁴⁴.

Concluyendo, ambos músicos trabajaron desde el estudio de Debussy, Stravinsky y Schoenberg, debido a que forjaron en México la introducción de nuevas disposiciones del lenguaje (técnica dodecafónica, melodías indias construidas en base a escalas pentatónicas, disposiciones orquestales, sonoridades programáticas, combinaciones rítmicas, diálogos entre EU, Europa y México).

Por tanto, las figuras musicales de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas no pueden encasillarse solamente dentro de un nacionalismo; pueden configurarse como la transición hacia la formación de un nuevo lenguaje para el atonalismo.

1.3.3 Rodolfo Halffter.

Finalmente, con el compositor español Rodolfo Halffter (1900-1987) se ejemplificaría el paso del nacionalismo hacia el desarrollo de otras técnicas compositivas desarrolladas en Europa.

Después de 1945 aproximadamente, el nacionalismo musical comenzó a desaparecer para dar paso a una nueva generación de compositores mexicanos. Como causa de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, a México llegarían diversos compositores, siendo el compositor español Rodolfo Halffter⁴⁵ quien incorporaría elementos decisivos a la

⁴⁴ José Rolón (1883-1945) Candelario Huízar (1883-1970), Eduardo Hernández Moncada (1899), Luis Sandi (1905), el Grupo de los Cuatro (Salvador Contreras, Daniel Ayala, Blas Galindo y Pablo Moncayo), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) y Carlos Jiménez Mabarak (1916) (Malmström, 2004: 68-137); quienes subrayaron en sus obras elementos nacionalistas.

⁴⁵ Antes de su llegada a México, Rodolfo Halffter laboró en Madrid como crítico musical de *El Sol*. Formó parte del *Grupo de los Ocho* de la Generación del 27, que coincidía con aspectos de la Generación del 27 (García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Jorge Guillén); fue alumno de Manuel de Falla (1929); fue crítico musical del diario madrileño *La Voz* (1943-916); Presidente de la Comisión de Enseñanza Musical del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1936); Jefe del Departamento de Música del Gobierno Republicano. De su tiempo en Madrid datarían las obras *Dos sonatas del Escorial* (1928) y el ballet *Don Lindo de Almería* Mexicanas de Música (EEM), donde trabajó por la difusión de la música mexicana. Finalmente, también fue presidente de la Asociación Musical Manuel M. Ponce (1955) y miembro del Consejo Directivo de la SACM (Ibíd., 476).

Finalmente entre sus reconocimientos pueden subrayarse la designación de la Academia de Artes de México (1969); el Premio Nacional de Ciencias y Artes (1976); la Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil en España; miembro honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid (1984) y el Premio Nacional de Música en España (1986).

esfera musical de México⁴⁶ : el estudio de la obra de Schoenberg (dodecafonismo). Además laboraría desde 1941 y durante 30 años, como profesor de análisis en el Conservatorio.

Sin embargo, antes de ubicar el dodecafonismo en México, las obras de Chávez mostraban la tendencia a una politonalidad o bitonalidad, por lo que en México después del nacionalismo no se identificó la tendencia hacia un neoclasicismo como se estaba desarrollando en Europa y de la cual, Halffter evidenciaría en su obra *Don Lindo de Almería*. Después del nacionalismo, en México podría hablarse de politonalidad o bitonalidad, donde “el único que probablemente hizo un uso intenso de la politonalidad fue Rodolfo Halffter” (Malmström, 2004: 156).

Por otra parte, respecto a la dodecafonía introducida por Halffter a México, en realidad podría identificarse el inicio de ésta con anterioridad. Si se recuerdan los datos expuestos anteriormente, compositores como Chávez y Revueltas trabajaron por la difusión de la música europea en México; siendo la música de Schoenberg presentada en los conciertos. Entonces, la llegada de la dodecafonía a México estuvo presente antes de Halffter; sin embargo, la esfera musical de México depositó su atención en las connotaciones nacionalistas, por lo que no se desarrolló esta técnica compositiva.

Entonces podría identificarse la introducción del dodecafonismo alrededor 1950, pero su desarrollo comenzaría con la llegada del compositor español Rodolfo Halffter (años setentas). “Al introducir la dodecafonía⁴⁷, Halffter abrió los ojos de sus discípulos, que empezaron a interesarse en lo que estaba pasando en Europa” (Ibíd., 159)

A través de la adopción de la atonalidad, México entró a la desintegración de la forma tradicional del lenguaje musical, para dar paso a la creación compositiva de la forma libre (música aleatoria, electrónica, electroacústica, digitalizada, etc.). La introducción del dodecafonismo abrió el camino musical hacia la música aleatoria entrada alrededor de 1965, con obras como *Microestructuras* (1966) de Manuel de Elías o el trabajo del grupo *Quanta*, fundado por Mario Lavista. Posteriormente se identificaría la música electroacústica.

1.3.4 Mario Lavista y la desintegración de la forma: “Pieza para un pianista y un piano”.

Finalmente, la obra de Mario Lavista representará la continuidad evolutiva de estas nuevas disposiciones musicales, siendo la asimilación y la reconfiguración de técnicas compositivas

⁴⁶ En México ocuparía cargos como director de la revista de crítica musical *Nuestra música* (1946); gerente de las Ediciones Mexicanas de Música (EEM); presidente de la Asociación Musical Manuel M. Ponce (1955) y miembro del Consejo Directivo de la SACM (Ibíd., 476). Finalmente entre sus reconocimientos obtendría la designación de la Academia de Artes de México (1969); el Premio Nacional de Ciencias y Artes (1976); la Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil en España; miembro honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid (1984) y el Premio Nacional de Música en España (1986).

⁴⁷ La cúspide de la dodecafonía en México fue entre 1960-1968; después de estos años solo seguían usándola aquellos compositores que habían accedido a esta técnica tardíamente. Para 1970, el dodecafonismo ya había caducado en México (Malmström, 2004: 164)

del pasado, donde configurará su propia voz. La obra de Mario Lavista sería consecuente de estos procesos históricos musicales, presenciando la desintegración de la forma. Por tanto, en primera instancia hablar de la música de Mario Lavista sería hablar de música de “forma libre”.

Esta afirmación podría corroborarse desde la aparición de su primera obra, titulada: *Pieza para un pianista y un piano*, donde la disposición de tocar las secciones en azar, el silencio concebido como música, las nuevas disposiciones notaciones, la búsqueda por sonoridades tímbricas no convencionales en el piano, la matematización de su estructura, el fenómeno sorpresa de las sonoridades, la utilización de un nuevo código, las disonancias, la nueva disposición del instrumento, la provocación entre la relación de intérprete y el público así como la falta de repeticiones en la partitura, configuran la definición de la música de mediados del siglo XX.

Independencia entre las secciones musicales, ya que el músico

PIEZA PARA UN(A) PIANISTA Y UN PIANO

Andante

Con sord.

2 5 13 34 3 5 8

Nuevos símbolos musicales

Nuevos sistemas notacionales

34 segundos de silencio

Ritmos libres

Legend:

- Blacar la tecla (o teclas) sin producir sonido. = Press down the key without producing any sound.
- Cluster (teclas blancas y negras). = Cluster (white and black keys).
- Armonización: apoyar ligeramente el dedo en la cuerda de la nota indicada cerca del silenciador, mientras se percute la tecla de la misma nota. = Harmonic: with the finger of one hand press lightly the string of the indicated note, while with the other hand play the same note on the keyboard.
- Dejar el pedal hasta la total extinción del sonido. = Hold the pedal until the sound has disappeared.

Finalmente, la música de Mario Lavista no solamente se constituye como una forma libre sino como una pluralidad de lenguajes, tendientes no a la búsqueda de identidad, sino al universalismo musical. La música del siglo XX sería definida por Mario Lavista como " la suma de todas estas voces, la suma de todos esos rostros" Mario Lavista (UNAM, 2002:3).

Teniendo en consideración los parámetros presentados en este capítulo (la desintegración de la forma en el siglo XX), bastará realizar una pregunta más: ¿Cuál es la particularidad de su pensamiento y creación compositiva dentro de esta suma de voces del siglo XX? ¿Cuál es la voz de Mario Lavista desde la filosofía? Desde este parámetro, el siguiente capítulo analizará las características de su obra pero desde la interdisciplinariedad: la literatura conjugada en la reflexión filosófica (*Aura*) y la audición sinestésica.

CAPÍTULO 2.

ANÁLISIS LITERARIO Y FILOSÓFICO EN LA ÓPERA AURA DE MARIO LAVISTA

Estudiar la obra del compositor mexicano Mario Lavista no sólo implica reconocer en su obra el advenimiento de técnicas compositivas propias del siglo XX, sino la presencia de elementos no musicales o extramusicales en su creación: la literatura.

La fusión entre música y literatura evidentemente no pertenece a una caracterización estrictamente del compositor, debido a que esta relación ha estado presente desde siglos anteriores. Esta relación ha ido cambiando a lo largo del tiempo, siendo la ópera uno de los géneros musicales que ha testificado dichos cambios en su argumentación y en su construcción musical. En consecuencia, la particularidad de este capítulo radicará en estudiar cómo recrea Lavista con sonidos inmersos en palabras, el espacio ausente de su ópera *Aura*.

Teniendo en cuenta la concreción de este proceso, la ópera del compositor será analizada desde diferentes horizontes filosóficos y literarios, con la finalidad de reflejar el pensamiento de Mario Lavista y en este proceso, el pensamiento de la música del siglo XX.

Primeramente, el vínculo de la literatura en la obra de Mario Lavista puede constatare a través de diversas obras. Por ejemplo, si se revisan los títulos de sus obras, pueden reconocerse en éstas argumentos literarios de diversos escritores (Carlos Fuentes, Octavio Paz, Samuel Beckett, Xavier Villaurrutia, etc). Sin embargo, la presencia de la literatura o poesía no abunda en su obra de manera directa, sino que “a manera de sugerencia extramusical, aparecen en un núcleo importante de obras una serie de referencias y epígrafes de poetas y escritores como Edgar Allan Poe, Lewis Carroll; Wang Wei, Ezra Pound, Po Chu Yi, Li Po, Sia Ching, Luis Cernuda, Jorge Manrique y Sor Juana Inéz de la Cruz” (Carredano, 2000: 807).

El vínculo de Mario Lavista con la literatura no sólo aparece presente en su música o en la alusión a determinadas citas literarias, sino también en la creación de su revista de teoría y crítica musical *Pauta*; donde aviva el vínculo de la música con la palabra escrita. A través de diversas publicaciones y colaboradores como Juan Arturo Brennan, Hernán Bravo Varela, Alberto Blanco y María Granillo, por mencionar algunos, las palabras tratan de dar nombre a las nuevas disposiciones de los sonidos musicales, con la finalidad de desplegar el análisis y la reflexión musical.

En consecuencia, revisar la obra musical de Mario Lavista también significa develar las conexiones de la literatura implícita en su música y la música presente en su escritura. Por

tanto, abordar su obra desde esta perspectiva no sólo permitirá determinar la particularidad de su lenguaje compositivo, sino las correspondencias de su música con elementos extramusicales y la reflexividad de su pensamiento filosófico.

2.1 *Aura de Mario Lavista y Carlos Fuentes.*

Uno de los ejemplos de las implicaciones de la música con la literatura de Mario Lavista, puede ubicarse en su única ópera titulada *Aura* (1986), basada en el relato homónimo del escritor Carlos Fuentes de 1962.

Su realización comenzó desde 1987, cuando habiendo sido nombrado académico de número de la Academia de Artes de México, fue acreedor a una beca de la Fundación Guggenheim para componer su ópera *Aura*.

Ésta fue estrenada en 1988 en el Teatro del Palacio Real de Bellas Artes, y grabada en un disco compacto con los mismos integrantes del elenco del estreno, bajo la dirección de Enrique Diemecke. Entre ellos figuraron los nombres de Lourdes Ambriz como “Aura”, Encarnación Vázquez como “Consuelo Llorente”, Alfredo Portilla como “Felipe Montero” y Fernando López como “El Anciano”.

Sin embargo, la ópera *Aura* de Mario Lavista, aunque está basada en la breve novela de Carlos Fuentes, fue adaptada al libreto de Juan Tovar para fines operísticos. Asimismo, esta composición no sólo representa una abreviación del ganador del Premio Cervantes, sino una simplificación que lleva a repensar el papel de la ópera en el siglo XX.

Si se tiene en consideración la tradición operística, ésta estuvo conformada por varios actos y en consecuencia por largas horas de duración musical. Sin embargo, la duración de *Aura*, compuesta de once escenas, reúne un total de 66 minutos y 88 segundos, llevando a repensar las nuevas connotaciones de la música y con ella este género. Por tanto, la ópera de Lavista presenta en sí una tendencia a la simplificación⁴⁸, siendo ésta una característica de la música del siglo XX y de las demás artes.

Si se piensa en la música de Lavista, no sólo en ella está presente la simplificación, sino por parte de la literatura, la obra *Aura* de Carlos Fuentes también representa en su estructura una simplificación de la novela. Tanto la obra compositiva de Mario Lavista como la escritura de Carlos Fuentes, llevan en su estructura características del tiempo de su creación.

⁴⁸ La música del siglo XX, identificada como música de ruido⁴⁸, en realidad es el resultado de un proceso de simplificación progresiva que encontró sus antecedentes no sólo en las obras que marcaron su transición (La Consagración de la Primavera de Stravinsky o la Noche transfigurada de Schoenberg); sino en primeras transformaciones gestadas por compositores como Strauss, Mahler y Wagner.

Por tanto, para analizar la conformación de la ópera en Mario Lavista y por ende, poder deducir elementos generales del discurso musical del siglo XX, se analizarán las correspondencias entre el libreto de su música y el libreto de *Aura* de Carlos Fuentes.

A través de ello, se develarán las implicaciones reflexivas de su pensamiento, las características de su composición, las temáticas de la ópera de finales del XX en contraposición a la ópera de principios del siglo, la particularidad de su lenguaje, las relaciones entre la música y la palabra, las correspondencias y diferencias entre el *Aura* de Carlos Fuentes y la ópera *Aura* de Mario Lavista (argumento, estructura, personajes, género...), así como al pensamiento operístico de otros compositores mexicanos como Daniel Catán.

2.1.1 Análisis literario -musical de Aura, desde la reflexión filosófica.

De manera tradicional, los componentes de un análisis literario implican elementos generales como el género, la temática general, los personajes principales y secundarios, el ritmo narrativo, las descripciones, el tiempo, la estructura, etc. No obstante, ¿pueden estos elementos fusionarse en la música y reflejarse en su estructura? E incluso, ¿puede en algún momento la música prescindir del texto para crear su propio discurso musical?

Analizar estos cuestionamientos podría llevar consigo mismo la emisión de diversas respuestas, producto de la obra musical analizada y la reflexión entre la relación entre música y palabra como eje fundamental. Sin embargo, teniendo en consideración estas interrogantes y la pendiente relación entre la música y la palabra, ¿puede develarse a través de un análisis literario-musical el pensamiento y la estructura compositiva de su música, es decir de su ópera *Aura*?

Antes de continuar, es importante destacar que el presente capítulo no tiene como finalidad realizar un análisis estrictamente literario, sino construir a través del diálogo entre la música, la palabra y la filosofía, el pensamiento emergente en la obra misma.

2.1.1.1 Carlos Fuentes y el contexto histórico de Aura.

El argumento de *Aura*, como ya se mencionó anteriormente, descansa sobre la novela del escritor Carlos Manuel Fuentes Macías, quien nació en Panamá el 11 de noviembre de 1928 y pasó sus primeros años entre Montevideo, Washington, Santiago de Chile, Buenos Aires y Estados Unidos. Finalmente, para 1944 radicó en México⁴⁹, donde vivenciaría un choque cultural⁵⁰ y ratificaría sus cuestionamientos sobre el nacionalismo, presentes desde de 1938 con la nacionalización del petróleo mexicano.

⁴⁹ Estudió en la Facultad de Derecho de la UNAM y en el Instituto de Altos Estudios Internacionales de Ginebra en Economía

⁵⁰ "Fue muy traumático para mí porque era la primera vez que regresaba a mi país a vivir en él y yo era un raro, muy extraño a los ojos de los demás porque traía acento argentino, chileno" (Sosnowski, 1980: 71).

Respecto a la producción literaria de Fuentes, esta iría marcando diversos cambios así como la permanencia de constantes. Por ejemplo, para los años 50 destacaría aun la novela de la revolución, volviendo la reflexión filosófica hacia el hombre y los problemas de la nacionalidad en pensadores como Leopoldo Zea u Octavio Paz. Estas ideas comenzarían a hacerse presentes en la obra de Fuentes⁵¹, creando su obra *La región más transparente* en 1958. Finalmente, entre sus últimos nombramientos destacaría la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, falleciendo el 15 de mayo de 2012 en la Cd. de México (Ordiz, 2005: 19-25).

La novela *Aura* de Fuentes, la cual surgió en lo denominado boom de la novela hispanoamericana en los 70s, ha sido tema de diversos análisis por sus diversas posibilidades simbólicas y míticas de su estructura, así como por los laberintos ocultos de sus descripciones.

No obstante, teniendo en consideración algunos esquemas históricos que nos pueden ayudar a ubicar contextualmente *Aura*, en el siglo XX la novela comenzó a experimentar una renovación; es decir, comenzó a desmarcar la realidad documental de los años cuarenta por la narrativa interior del personaje, rechazando el localismo⁵².

La generación de nuevos literatos comenzó a cuestionar la forma y los temas de sus predecesores, siendo el cuestionamiento de la forma una generalidad en las diversas áreas artísticas, como se ejemplificó en el capítulo anterior. Sin embargo, desde el ámbito de la novela, el suceso histórico de la Segunda Guerra Mundial constituiría un factor importante para enfocar la realidad desde otro constante.

Ello lo enunciaría el filósofo Adorno de la siguiente manera: “La identidad de la obra de arte con la realidad existente es también la identidad de su fuerza creadora”, ya que a partir de ésta encuentra el motivo de su existencia. La obra de está emparentada con el mundo

⁵¹ A partir de los 60, Fuentes se relacionaría con la intelectualidad mundial, a través de sus largas temporadas en Europa y en París. A partir de esta época destacaría una gran actividad literaria, destacándose obras como *La muerte de Artemio Cruz* (1962)⁵¹, *Aura* (1962), *Zona sagrada* (1967), *Cambio de piel* (1967), *Cumpleaños* (1969), volumen de cuentos *Cantar de ciegos (revolución de Mayo)* (1968) y (1964), *La nueva novela hispanoamericana* (1969).

Para los años 70 Fuentes desempeñará el cargo oficial de embajador de París (1975), mismo que dejará en 1977 tras la toma el nombramiento del expresidente Díaz Ordaz. Durante esta época obtendrá el Premio de los Embajadores de París, el Premio Internacional de la novela “Rómulo Gallegos” de Venezuela (1977) y el Premio Alfonso Reyes de México (1979). También experimentará una atracción hacia el teatro, publicado dos obras teatrales: *Todos los gatos son pardos* (1970) y *El tuerto es rey* (1971). En esta época intensificará su labor ensayística, con publicaciones como *Casa con dos puertas* (1970), *Tiempo mexicano* (1971) y *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). En el ámbito narrativo aparecerá su obra más extensa e importante *Terra Nostra* (1975) y *La cabeza de la hidra* (1978).

Para la década de los 80, Fuentes visita las Universidades de Princeton y Harvard, pero será hasta 1984 cuando gane el Premio Nacional de Literatura de México o el Premio Cervantes de Literatura en 1987. Posteriormente, para la década de los 90 Fuentes fija su residencia en Londres y durante estos años recibirá galardones como el Premio Internacional Menéndez Pelayo (1992), Premio Picasso de la UNESCO (1994) y Premio Príncipe de Asturias (1999). Asimismo, en la narrativa de sus últimos años destacaría *Diana o la cazadora solitaria* (1999), *Los años con Laura Díaz* (1999), *Instinto de Inez* (2001) y *La silla del águila* (2003), así como el nombramiento de miembro honorario de la Academia Mexicana de la Lengua en el 2001.

⁵² Ofrecía una imagen limitada de la realidad.

mediante el principio que la distingue. La constitución de su territorio está en correspondencia con la de un territorio interior de los seres humanos (Adorno, 1969:17).

En consecuencia, a partir de la Segunda Guerra Mundial se denotaría en diversas áreas artísticas una pérdida del optimismo, una falta de confianza en el progreso y por ende, el derrumbamiento del etnocentrismo europeo. Además, los intelectuales tomarán conciencia de su permanencia en una cultura que ya no es subalterna, sino que se encuentra integrada dentro de una vasta multiplicidad y riqueza de las culturas humanas (Ordiz, 2005: 15).

Frente a ello, filósofos, músicos, historiadores y literatos comienzan a interesarse por los temas de sus propios países (identidad), ubicándose esta etapa en el nacionalismo. Por ende, priorizarán en el estudio de las antiguas culturas indígenas, las leyendas y entre los estudios de lo local y lo universal se mostrará el pensamiento de Samuel Ramos, Octavio Paz, Juan José Arreola, Elena Garro, Rosario Castellanos y José Revueltas.

Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial y tras el dominio norteamericano sobre los países del continente, que llegaron a adquirir una dependencia, el pensamiento de los intelectuales se dirigiría a buscar la liberación de América Latina, frente al dominio de los Estados Unidos. La revolución cubana de 1959 se pondría como ejemplo de la independencia.

En el siglo XX también estaría conformado por la creación de grandes núcleos urbanos, nacidos de la inmigración del campo a la ciudad. En consecuencia, la ciudad adquiriría un protagonismo en la narrativa de la época y como tema propio de la ciudad, dentro de esta multitud se retrataría la soledad, la incomunicación y la insolidaridad entre sus habitantes, como lo reflejaría la obra de Carlos Fuentes en *La región más transparente* de 1958.

Estas ideas estarían presentes en las obras literarias de escritores como Gabriel García Márquez y Fuentes. Además, a lo anterior se sumarían las lecturas de autores extranjeros como Joyce, Proust y Kafka, que trabajarían el tiempo interior y el absurdo contemporáneo.

Por tanto, la rebelión contra el género realista lleva a los escritores a experimentar con las leyes del género, a romper las categorías del relato lineal y las fronteras entre los géneros literarios, y a la desaparición del narrador omnisciente tradicional. Por ende, “es pretensión de los autores alejar al receptor pasivo de una historia... para convertirlo en un auténtico re creador del relato” (Ibíd., 17). El relato así como la música del siglo XX, exigirá dentro de sus características un receptor más activo para jugar su juego.

Dentro de todo este contexto histórico, el relato de Aura subrayará la recurrencia a lo mágico, al concepto de realidad como algo más complejo. Es decir, ahora “se trata de captar no solo aquello que el ser humano puede percibir de forma empírica, sino también la esencia de su ser y de su identidad profunda, en un proceso que abarca desde los mecanismos inconscientes de la psique hasta los mitos procedentes de las distintas áreas culturales del

continente que siguen vivos en el pensamiento de numerosos pueblos de América” (Íbíd., 17-18). Una de las temáticas que subrayará la novela de Aura y que ha sido identificado por diferentes autores, se sustentará en el tema de la identidad personal e individual (Durán, 1976: 64). De aquí la definición de Fuentes: “la novela es mito, lenguaje y estructura” (Fuentes, 1980: 20).

Por tanto, teniendo en consideración la obra biográfica del autor Carlos Fuentes y su contexto histórico, se vislumbra que Mario Lavista se interesó en Aura por las diversas posibilidades que encerraba la novela no sólo a nivel simbólico, mitológico o contextual, sino por el reto musical que significaba recrear musicalmente y sinestésicamente sus descripciones atmosféricas.

“Lavista pone en esta ópera todos sus hallazgos de la música de cámara a disposición de la orquesta y el equilibrio que logra es mucho más maduro y logrado que en las canciones. *Aura*, la obra más larga del compositor, no solo interesa por los logros en la instrumentación, sino porque en ella conjuga todas las características que han hecho parte de su desarrollo...” (Aguilar, 2005:59)

En consecuencia, las diversas posibilidades presentes en la obra del escritor Carlos Fuentes, fueron utilizadas como diversos motivos por el compositor Mario Lavista; configurándola como un reto compositivo en donde consumiría diversas caracterizaciones de su música. Sin embargo, ¿la ópera Aura de Lavista se gesta sobre la búsqueda de la identidad o cuál es la temática de la ópera de Lavista? Asimismo, ¿qué connotaciones filosóficas emergen de la composición del compositor respecto a la música del siglo XX? Finalmente, ¿cómo construye Lavista sus correspondencias entre la música y la literatura?

2.1.1.2 Argumento

La ópera de Mario Lavista fue adaptada por el libretista Juan Tovar; siendo el objetivo llevar a cabo diversas posibilidades operísticas, entre un mundo “que es mitad real, mitad fantástico” (Brennan, 1990: 1). En este sentido, la historia plantea que “la acción se desarrolla en una casa antigua, en el centro de la Ciudad de México, hacia 1958” (Brennan, 1990:8):

“Felipe, un joven y sensible historiador, es llevado por un anuncio clasificado a una oscura y misteriosa casa en el centro de la Ciudad de México. Ahí encuentra a Consuelo, una anciana enferma que a cambio de un muy buen salario le encarga la edición de las memorias de su difunto esposo, el general Llorente. El joven acepta el encargo y accede a vivir en casa de la anciana hasta terminar el proyecto. Poco después, en la casa, Felipe conoce a Aura, quien aparenta ser la sobrina de la anciana, y queda fascinado con ella. Poco a poco los encuentros entre Felipe y Aura se alejan del mundo real y se adentran a la fantasía. Al mismo tiempo, el trabajo de Felipe sobre las memorias del general Llorente lo acercan a los secretos de la familia: riqueza, poder, romance, amor... y locura. Al final, las imágenes de la anciana

Consuelo y la joven Aura se funden en un solo ser, y Felipe se encuentra atrapado en una penumbra entre realidad y fantasía” (Brennan, 1990: 1).

Teniendo en consideración el argumento de la ópera de Lavista, éste toma los elementos esenciales del relato de Fuentes; eliminando en su adaptación diversas escenas descriptivas y elementos simbólicos. No obstante, el amor perdurando o rebasando las fronteras de la muerte, existen.

Si se realizan contrastes entre las descripciones realizadas por Carlos Fuentes y los diálogos presentes en el *Aura* de Mario Lavista, un gran reto compositivo se deposita en describir con sonidos aquellas descripciones enunciadas en palabras. Por ejemplo, analizando el primer diálogo de la ópera de Mario Lavista y el primero de Carlos Fuentes, se tiene lo siguiente:

Carlos Fuentes

Mario Lavista

<p>-No...no es necesario. Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera a su derecha. Suba, por favor. Son veintidós escalones. Cuéntelos. Trece. Derecha. Veintidós. El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedra, enseguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro. Cuentas en voz baja hasta veintidós y te detienes, con la caja de fósforos entre las manos, el portafolio apretado contra las costillas. Tocas esa puerta que huele a pino viejo y húmedo; buscas una manija; terminas por empujar y sentir, ahora un tapete bajo tus pies. Un tapete delgado, mal extendido que te hará tropezar y darte cuenta que de la nueva luz grisácea y filtrada, que ilumina ciertos contornos. -Señora- dices con una voz monótona, porque crees recordar una voz de mujer- Señora... -Ahora a su izquierda. La primera puerta. Tenga la amabilidad. Empujas esa puerta... (Fuentes, 1962:13-14).</p>	<p>Felipe: Señora... Consuelo: Entre por favor. Camine trece pasos hacia el frente; encontrará la escalera. Siga usted adelante. Cinco pasos más. Felipe: ... Trece. Ahora cinco más. Felipe: Señora... Señora... Consuelo: Ahora a su izquierda, la primera, puerta. Sea tan amable. Felipe: ¿Señora Llorente? Consuelo: Pase usted, señor... Felipe: Montero. Felipe Montero, para servirle. Consuelo: Acérquese, le ruego quiero verlo bien. Que le dé la luz. Así. Lavista (Brennan, 1990:9).</p>
--	--

Teniendo en consideración estos dos fragmentos, se identifica el recurso de literario de la descripción, como uno de las características de la novela de Carlos Fuentes. El autor configura su novela en recursos contruados en segunda persona, haciendo del lector un personaje más: “Tocas esa puerta vieja que huele a pino viejo y húmeda...” (Ibíd., 13).

De esta manera, el lector es adentrado a una atmósfera donde todo principio de realidad es trastocado por la fusión de un imaginario, contrastando los ambientes narrativos.

Este primer rasgo se configura en la obra de Lavista como uno de los primeros desafíos, al recrear la atmósfera de palabras en escenarios sonoros. Es la sonoridad del compositor, quien guíe al oyente a través de su viaje sinestésico.

De manera progresiva va presentado a los personajes bajo un tratamiento vocal tradicional y diálogos sencillos en idioma español. Estos primeros diálogos, envueltos en el misterio y la dramatización de las voces, llevan en sí las caracterizaciones de los personajes y la configuración de un espacio desarrollándose en la penumbra. El manejo de las voces también marca contrastes entre la posición de los personajes, es decir, entre la subordinación (Felipe,

Aura) y el dominio (Consuelo). Por tanto, Lavista conserva de la novela de Fuentes los elementos más importantes o esenciales en su ópera; no obstante, también incluye su propia creación.

Por ejemplo, retomando la comparación de los fragmentos expuestos anteriormente, Mario Lavista no ejemplifica desde el ámbito literario un apego total al Aura de Fuentes, sino a la música en sí. Si se revisan ambos textos, puede notarse que el libreto de Lavista hace una síntesis y una fragmentación del texto de Fuentes en diálogos, sumando a ellos su creación. De esta manera, el argumento de Lavista recrea su propia Aura no sólo respecto al libreto, sino también en torno a su música. El compositor tiene como eje los textos principales de Fuentes, aunque no así su aparición cronológica ni igualitaria.

En diversas partes de su libreto es común encontrar diálogos tomados de la obra de Carlos Fuentes, pero que son modificados no sólo en cuanto a sus palabras, sino respecto a su orden de aparición. Es común encontrar en el libreto de Aura de Lavista, diálogos insertados de acuerdo a la propia necesidad de su texto y no en correspondencia cronológica con el texto de Fuentes. Por tanto, el argumento sobre el que descansa la obra de Lavista no mantiene un apego idéntico a la obra de Fuentes.

Revisando el siguiente párrafo, el cual pertenece a la sección II de la novela de Carlos Fuentes, en Mario Lavista éste aparece fusionado en su escena IV, en compañía de un diálogo del apartado III de la obra de Fuentes. Ello se ejemplifica de la siguiente manera:

Sección II (Carlos Fuentes): “Camine y tropezará con el arcón... Es que nos amurallaron, señor Montero. Han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz. Han querido obligarme a vender” (Fuentes, 1962: 29).

Sección III (Carlos Fuentes): “Quieren que estemos solas, señor Montero, porque dicen que la soledad es necesaria para alcanzar la santidad. Se han olvidado de que en la soledad la tentación es más grande” (Fuentes, 1962: 39).

Finalmente, el libreto de Mario Lavista conjuga la sección II y III de Carlos Fuentes, para crear su escena IV en las palabras del personaje de Consuelo.

Escena IV: “Aura, el dolor me sigue, y es que, claro, esta casa es tan húmeda, casi no le da el sol... Nos amurallaron (Sección II). Quieren que estemos solas, porque dicen que la soledad es necesaria para alcanzar la santidad. Olvidan que en la soledad la tentación es mayor (Sección III). (Brennan, 1990: 14).

Sin embargo, hay diálogos que son incluidos en la obra de Lavista de manera casi idéntica al texto original, aunque la continuidad temporal coincida o no.

Carlos Fuentes /Capítulo IV	Mario Lavista/ Escena IV
-----------------------------	--------------------------

- ¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco? (Fuentes, 1962: 49).	AURA: ¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza?
--	---

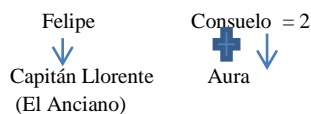
A estas diferencias también se suma la estructura de la novela y su ópera. Mientras que el relato Fuentes consta de cinco breves capítulos, en Mario Lavista es representada a partir de once escenas para conformar un acto operístico; mientras que la novela transcurre en tres días, en Lavista el tiempo se reduce a un día.

En consecuencia, la obra de Fuentes es el motivo del Aura de Mario Lavista, pero una vez llevada al mundo sonoro, Lavista crea su propia Aura musical.

2.1.1.3 Personajes musicales.

Tomando en consideración algunas analogías entre la obra de Lavista y Fuentes, el compositor elige para su argumento una historia breve, donde los personajes deambulan entre un estar ausente.

Bajo el nombre de Felipe, El Anciano, Consuelo y Aura, el compositor fusiona en su música las misteriosas personalidades de sus personajes. Reduce el juego de cuatro protagonistas a dos personajes inmersos en el devenir de un sin tiempo; conserva la esencia del relato de Carlos Fuentes en el argumento de su texto.



Sin embargo, mientras que Fuentes denomina a sus personajes Aura, Consuelo, Felipe y Llorente, Lavista intercambia el nombre del capitán Llorente por “El Anciano”. Mientras que en Fuentes el capitán Llorente aparece como un recuerdo ausente y vívido a través de la lectura de sus manuscritos, en Lavista el capitán Llorente (el anciano) emerge en el propio diálogo; emerge como un personaje más en escena, fusionado en el propio Felipe.

VI AURA: ¿Aunque muera? ¿Me amarás siempre? EL ANCIANO: Siempre, siempre. Nada puede separarme de ti. (Brennan, 1990: 15)
--

No obstante, si los personajes tanto en Fuentes como en Lavista se fusionan entre la irrealidad del tiempo y su contexto, ¿puede estos definirse?

a) Consuelo

Consuelo es aquella mujer habitando el recuerdo de una casa, donde el tiempo transcurre fuera de las invenciones cronometradas y entre este juego temporal, se esconde el enigma de su edad y el anhelo de un pasado inconsumado. A su descripción también se suma el anhelo

por recobrar lo perdido y capturarlo en la imagen de Aura. Consuelo solo existe en el contraste de Aura.

Si buscara definirse a Consuelo, podría identificarse como una anciana habitando en la penumbra, en una evaporación del tiempo que dejó de pasar sobre ella. Más allá de la condición de sus años, la misteriosa anciana deposita su objetivo en el regreso de los mismos, pero desde un aspecto místico y enfermizo: desde la religión sacrílega.

“Ella no te habrá escuchado, porque la descubres hincada ante ese muro de las devociones, con la cabeza apoyada contra los puños cerrados. La ves de lejos: hincada, cubierta por ese camión de lana burda, con la cabeza hundida en los hombros delgados: delgada como una escultura medieval..., al acércate, empiezas a distinguir: Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel, Miguel, los demonios sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera: sonrientes porque, en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados, les vacían calderones de agua hirviente, violan a las mujeres, se embriagan, gozan de la libertad velada a los santos. Te acercas a esa imagen central, rodeada *por las lágrimas de la Dolorosa, la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel...*” (Fuentes, 1962:27-28).

Mario Lavista inserta este apartado en el capítulo II y desde otra comprensión:

FELIPE: Aura... Aura, espere...

AURA: Tenga cuidado. Hay que acostumbrarse a la penumbra.

CONSUELO: *Por las lágrimas de la Dolorosa, por la muerte del Crucificado, por la ira de Gabriel. Por el gozo de Luzbel.*
(CUADERNILLO, :11)

Analizando este fragmento, se develan diferentes características sobre la anciana Consuelo: la devoción obsesiva, entre mezclada con aspectos religiosos y la contradicción simbólica (Cristo, María –demonios sonrientes)⁵³; el aspecto de su constitución física en lo evaporado de sus años e identificada en la descripción de “delgada como una escultura medieval. Al decir medieval y referir esta descripción a la anciana, ello remite a la vejez ilimitada o indefinida: no hay límites claros entre la finitud de la vida y la muerte.

“... toca la tuya con unos dedos sin temperatura que se detiene largo tiempo sobre tu palma húmeda” (Fuentes, 1962: 15-16)

Identificar la falta de límites claros entre la vida y la muerte, lleva a concebir este aspecto como una linealidad reiterándose en el tiempo; un transcurrir analizable desde el pensamiento deleuziano. Además, la falta de límites claros entre el inicio o el término de la

⁵³ Retomando el fragmento de Fuentes, indudablemente un análisis más detallado en contraposición con la contextualización de su novela, podría llevarnos a identificar críticas en el ámbito religioso y a caracterizar diversos elementos simbólicos. No obstante, lo importante para esta investigación es estudiar lo que yace en la ópera de Lavista a partir de Fuentes.

vida, así como entre la delimitación de los personajes de Consuelo respecto a Aura, llevan a identificar en el pensamiento de Mario Lavista características musicales del siglo XX:

“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” (Lavista, 1999:3). La descripción de los personajes, y en este caso el de Consuelo, lleva en sí construcciones más complejas; las cuales obedecen a la correspondencia entre el lenguaje de la literatura y el lenguaje musical del siglo de su emisión.

En torno a la intención simbólica, no puede negarse que en la obra de Lavista están inmersos determinados simbolismos, pero la disposición y la aparición de estos es distinta.

Si se quisiera ubicar simbólicamente al personaje de Consuelo, este estaría denotado por la vejez atemporal, el rito, lo carente de límites, el misterio, la eternidad, el color amarillo (muerte), el amor inmerso en la locura. Estas mismas características son retomadas por Lavista en su descripción sonora, sin embargo, ¿cómo recrea musicalmente Lavista la sonoridad de Consuelo? Bajo vibraciones más oscuras, donde está presente el recitativo.

Finalmente, teniendo en consideración los aspectos anteriores, el personaje de Consuelo emerge en el lenguaje descriptivo, el simbolismo y la falta de límites claros, hechos correspondientes con la música del siglo XX. A lo anterior se suma la imagen de Aura, porque abarcar la imagen de Consuelo sin Aura es fraccionar la esencia del personaje mismo; son los contrastes quienes las definen.

b) Aura

Aura se convierte en el motivo, en el vaivén, en un automovimiento que transita entre los personajes, pero que nadie puede detener por mucho tiempo. Aura es la fugacidad, el sonido evaporándose en la sutilidad de su audición. Es la Ninfa Siringa⁵⁴ que nadie puede capturar por mucho tiempo. Aura es sonido existiendo en su audición.

“Tratas de detenerla; Aura ya descenderá por la escalera de caracol, tocando la campana pintada de negro, como si se tratara de levantar a todo un hospicio, a todo un internado.

La sigues, en mangas de camisa, pero que al llegar al vestíbulo ya no la encuentras...” (Fuentes, 1962:31).

Revisando los siguientes párrafos, Aura es la ausencia de un estar y no estar aquí; es la belleza pendiendo en un reflejo. Si se une su descripción a la música, Aura es el sonido, como se ejemplifica a continuación: “Piensas en todo esto al seguir los pasos de la joven –te das cuenta de que no la sigues con la vista, sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el

⁵⁴ Esta fábula ejemplifica a través de elementos metafóricos, la presencia de la música como aquella disciplina temporal que sólo se presenta en su ejecución, para diluirse en vibraciones sonoras.

crujido de una tafeta- y estás ansiando, ya, mirar nuevamente sus ojos. Ascendes detrás del ruido, en medio de la oscuridad, sin acostumbrarte aún a las tinieblas...” (Ibíd., 21).

Revisando el párrafo anterior, Aura es identificada con un sonido que emerge y desaparece sin poder alcanzarse. Musicalmente, Aura aparece como un tema femenino de anhelo; como “una *idée fixe* que persigue como es perseguida” (Bloch, 2004:155). Este motivo no solamente es propio de novela de Aura; ha estado presente en diversas fábulas con implicaciones musicales⁵⁵.

En consecuencia, estas caracterizaciones pueden enmarcarse en el personaje de Aura, ya que la incógnita del personaje Felipe descansa en el siguiente cuestionamiento: ¿quién es y cómo se llama verdaderamente Aura? ¿Quién es y cómo se llama ese sonido anhelante?

Tanto en la *Sinfonía Fantástica* como en la ninfa Siringa, la figura femenina lleva a la locura y a la identificación de lo demoniaco; lleva a la obsesión por capturar su esencia. Sin embargo, ¿la figura simbólica de Aura está inmersa también en estas caracterizaciones? Retomando el fragmento de Fuentes, la respuesta se enuncia en un elemento: la imagen de Aura asociada al ruido.

“Ascendes detrás del ruido, en medio de la oscuridad, sin acostumbrarte aún a las tinieblas”.

Aura es asociada con un ruido que lleva hacia a la oscuridad, a las tinieblas. Su figura identifica la presencia de un componente demoniaco desplegándose a través de su fugacidad. Es precisamente esa sutileza, ese ruido habitando en ella, quien lleva al personaje de Felipe a buscarla en lo irreal y por ende, en una atemporalidad.

Por ende, la figura de Aura completa en sí misma el mito de la Ninfa Siringa y además, en ella se hace presente el componente demoniaco emergiendo de la estética musical del siglo XX: lo siniestro como protagonista de los valores estéticos de la actualidad o aquello que debiendo permanecer oculto se ha manifestado (Trías, 2001:173). Lo siniestro no puede existir sin lo bello y en esta parte, Aura se configura como el hilo conductor que lleva al protagonista a lo siniestro; a Consuelo. La amada se convierte en el motivo de la tragedia o de la transfiguración del protagonista.

Desde esta perspectiva, Aura se ubica bajo las disposiciones de la música del siglo XX: el ruido, o la disonancia despidiendo sonoridades calificadas de siniestras. La filosofía de la música en esta obra trabaja los elementos estéticos de la belleza y su opuesto, pero desde

⁵⁵ En la *Sinfonía Fantástica*, Berlioz argumenta su composición en la obra *Confesiones de un comedor de opio*, de Thomas de Quincey. Teniendo en consideración este argumento, musicalmente narra la historia de un joven músico que se encuentra bajo los efectos del opio y confundiendo la realidad con el sueño, cree ver a su amada entre los diversos movimientos sinfónicos. Posteriormente, este amor entre lo que se cree poseer y no se tiene, lo conduce a la desesperación y al asesinato en sueños de su amada. Es condenado a muerte. Revisando este argumento de la *Sinfonía Fantástica*, se evidencian correspondencias con el personaje de Aura. Aparece la imagen de la amada Siringa representando lo que aún no sabemos de la música: quién es y cómo se llama (Ibíd., 156).

otras argumentaciones diferentes a lo que significaron en siglos anteriores. Sin embargo, ¿hay una nueva estética en el siglo XX? ¿Hay una nueva estética después de Adorno?

La estética del siglo XX analizada desde la filosofía de la música, sugiere el desarrollo de parámetros universales pero desde los parámetros de sus múltiples realidades. “Hoy, cuando el campo de batalla está desierto, cuando no sólo no hay un pensamiento fuerte sino que no hay siquiera una realidad fuerte, es evidente que ya no se dan las condiciones para la reformulación de una teoría estética capaz de proporcionar una interpretación unívoca de la realidad. Es la propia realidad la que se aparta de cualquier intento de sistematización intelectual y filosófica, es la realidad la que la hace huidiza, la que se pierde en una neblina indistinta en la que cuesta trabajo incluso distinguir las sombras” (Fubini, 1988:124)

Sin embargo, ¿estas mismas caracterizaciones aparecen en la obra de Mario Lavista?

Retomando textos de Lavista, se encuentra la respuesta.

FELIPE: Que extraño; no puedo recordar su rostro. Sólo sus ojos. Son ojos como el mar.

FELIPE: Ah, esos ojos, esos ojos... ¿Y qué tienen esos ojos? Unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos que has conocido o podrás conocer...

FELIPE: No, no. Son como el mar, fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear.

Analizando los siguientes fragmentos de Lavista, puede reconocerse en sus descripciones el mismo contexto que señala Fuentes en su novela. Es decir, el protagonista es encaminado hacia la penumbra, hacia un amor dirigido a lo siniestro; a la locura. Por tanto, Lavista reconoce en Aura los mismos simbolismos presentes en Fuentes. Sin embargo, ¿cómo se entrelazan los personajes de Aura y Consuelo?

En primera instancia, Aura representa lo opuesto a Consuelo, y ahí el punto de su unión. Es decir, Aura es la luz que lleva hacia la penumbra, es la belleza que se consume en la vejez de Consuelo; es el sonido evaporado en la imagen de su opuesto. Aura también son los ojos verdes de Consuelo.

<p>Aura</p> <p>“No tienes tiempo de detenerte en el vestíbulo porque Aura te está esperando con el <u>candelabro</u> en la mano” (Fuentes, 1962:23).</p> <p>“Ah, esos ojos, esos ojos... ¿Y qué tienen esos ojos?” (Brennan, 1990: 12).</p> <p>-Belleza -Ausencia -Subordinación</p>	<p>Consuelo</p> <p>“Es que estoy acostumbrada a las <u>tinieblas</u>” (Fuentes, 1962: 29).</p> <p>“Mi dulce Consuelo, siempre envuelta entre gasas verdes como tus ojos” (Brennan, 1990:15).</p> <p>-Vejez -Presencia -Dominación</p>
--	---

Por tanto, el personaje de Aura no puede existir sin Consuelo; son los opuestos quienes las configuran. Consuelo y Aura son historias fusionadas en sí mismas. Desde esta perspectiva y retomando el contexto de la música del siglo XX, la novela tiene una caracterización de la música de este siglo: el sonido en sí mismo.

El sonido contenido en sí mismo en la obra musical, se expresa por diferencias tímbricas entre Aura y Consuelo (soprano-contralto), donde al final, la obra se cierra en la atmósfera tímbrica de Consuelo. De esta manera, Aura se consume desde el inicio de la escena XI, en la figura desgastada y atemporal de la anciana.

CONSUELO: “Felipe... pero soy vieja, tengo más de cien años, soy fea”.

FELIPE: “Eres hermosa. La más hermosa de todas las mujeres del mundo. Tu belleza no se marchitará aunque pasen diez mil años” (Brennan, 1990:20).

También desde la creación de Lavista, las sonoridades se encuentran contenidas en sí mismas. Es decir, los personajes no existen fuera de su atmósfera sonora.

c) Felipe

Finalmente, el personaje que transita entre las figuras de Aura y Consuelo se ubica en el personaje de Felipe; mismo que representa la reaparición o la fusión con el General Llorente. En primera instancia, Felipe podría ser definido a través del siguiente párrafo:

“Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, asoleada, apropiada estudio.... Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos...” (Fuentes, 11: 1962).

Estas características son retomadas por Lavista, pero de manera más simplificada: “Historiador joven, ordenado, escrupuloso, conocedor de la lengua francesa...”

Sin embargo, haciendo la analogía entre la fábula de la Ninfa Siringa de Ovidio, ubicada en la figura de Aura, Felipe también representará la figura del hombre aferrado a una sonoridad que no puede capturar para siempre: el amor. Felipe significará la figura de Pan de la fábula de Ovidio o la del joven músico bajo los efectos del opio, de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz.

Aura representará en Felipe aquella música existente solo en su ejecución y tras su disolución, en recuerdo. La figura de Felipe también representará “la reencarnación del General Llorente y el amor desenfrenado y atropellado que siente por Aura, la perpetuación de su amor por Consuelo” (Ananay, 62: 2005).

Por tanto, retomando las características de los personajes y su interrelación, se devela que el argumento de la obra de Lavista descansa en el amor trascendiendo las fronteras entre la vida y la muerte. “Creo que el tema de *Aura* es la eterna expectativa del amor, la idea de que el amor puede trascender la muerte, y de que los amantes pueden encontrarse mas allá de la muerte” Lavista (Brennan, 2: 1990).

Sin embargo, si se reflexiona la connotación de amor más allá de la muerte, esto implica no tener límites discernibles entre la transición de la vida a la muerte, e incluso entre estos se genera una continuidad: la eternidad. El principio de la trascendencia más allá de la muerte, también pone en evidencia el tema filosófico de la existencia.

Por ejemplo, reflexionando la figura de Felipe en la ópera de Lavista, en principio es su cuestionamiento por las cosas y luego por los personajes de Consuelo, el Capitán Llorente y la propia Aura, quien lo lleva a permanecer en una atmósfera inexistente. Finalmente, en determinado momento será él mismo quien cuestione su propia existencia; su propio estar en el mundo y solo cuando termina su cuestionamiento, es porque ya fue asimilado a la irrealdad. Desde esta perspectiva, el personaje de Felipe trasciende su argumento, para subrayar en su acontecer diversas reflexiones filosóficas propias de la humanidad.

Teniendo en consideración el siglo XX y estas caracterizaciones, el argumento de Lavista ejemplifica una falta de límites discernibles no solo en el argumento y en sus personajes, sino en correspondencia con la falta de límites de la música del siglo XX.

2.1.1.4 Atmósfera musical

Desde la sonoridad configurando a sus personajes, Lavista recrea una atmósfera en donde las voces operísticas funcionan como ecos de un argumento dialogando en un espacio no definido. Rompe los límites entre un pasado y un presente, así como transita entre la conjugación de estos tiempos y connotaciones opuestas de vida/muerte, juventud/vejez, luz/penumbra. De esta manera, sus personajes ahondan entre estos márgenes, sin encontrar límites claros ni personalidades claras.

Los personajes se encuentran inmersos en una atmósfera cerrada bajo los murmullos de su propia antigüedad. La historia se desarrolla en la penumbra de una casa vieja de recuerdos, donde en determinado momento resultan indiscernibles las personas de los objetos. En consecuencia, nada existe fuera de ese tejido orquestal; “de esa especie de bóveda musical cerrada, dentro de la cual han de moverse los personajes” (Ananay, 66: 20005).

En este tejido orquestal, Lavista recrea a sus personajes a través de estilos recitativos carentes de virtuosismos. “Las líneas melódicas de las voces se ajustan en gran parte a las inflexiones del habla y a las necesidades dramáticas, pero siempre respetando las alturas que le exige el acompañamiento armónico-temático, es decir, no conforman planos independientes ni aportan nada nuevo a la música orquestal” (Ibíd., 66). Por tanto, al no subrayar líneas de virtuosismo entre sus personajes, Lavista los ubica bajo un dominio atmosférico cerrado: en una muralla.

CONSUELO: Aura, el dolor me sigue, y es que, claro, esta casa es tan húmeda, casi no le da el sol... Nos amurallaron... (Brennan, 1990: 14).

Además, al no denotar intensos protagonismos entre sus personajes, estos son contruidos respetando una subordinada linealidad.

En consecuencia, la connotación de la atmósfera es el medio donde se encuentran atrapados los personajes y donde los límites entre el tiempo, la definición de los mismos, el amor, la soledad, los días, las horas, etc., se pierden. La obra de Lavista al igual que la escritura de Fuentes, presenta una carencia de límites discernibles, propia del pensamiento del siglo XX en la filosofía de la música.

2.1.1.5 Simbolismos

Uno de los aspectos característicos de la narrativa de Carlos Fuentes, es la aparición de diversos simbolismos entrelazados entre los personajes y en ellos mismos. Entre algunos de estos elementos característicos, se encuentra la ubicación de la casa donde está contenido un pasado histórico; el pasado de Consuelo y el general Llorente. Sin embargo, ¿la ópera de Lavista también recoge estos simbolismos musicalmente?

Los simbolismos presentes en la novela de Fuentes han sido analizados desde diversos contextos; mismo de los que no se descontextualiza la obra de Lavista. Por ejemplo, el relato de *Aura* ha sido asociado a la simbolización de la reconstrucción del México de los viejos días sobre la estructura del México moderno; mientras que otras interpretaciones han ubicado en la obra de Fuentes el tema de la identidad personal respecto al amor (Durán, 1976: 51-64).

Es en esta última temática donde el término de identidad, ha llevado a considerar la obra del *Laberinto de la soledad*⁵⁶, de Octavio Paz. Incluso, es la figura del laberinto, el que en la obra de Fuentes es asociado a una cueva sombría, tratándose con la muerte y el renacimiento, es decir, con la vida después de la muerte (Ibíd., 188).

Finalmente, los análisis respecto a la novela de Fuentes, han puesto de relieve simbolismos de un mundo profano, otro sagrado, elementos eróticos⁵⁷, ritos y diversas características deambulando entre los personajes fantasmales (conejes, ratas, gatos, etc.). Sin embargo, ¿cómo aparecen estos simbolismos en la ópera de Mario Lavista?

En primera instancia, Mario Lavista retoma algunos simbolismos presentes en la novela de Fuentes. Es decir, en su argumento están ausentes elementos como el conejo que acompaña a Consuelo, la muñequita de trapo representando el principio de una enfermedad, el macho cabrío, el Cristo negro, así como los gatos y roedores que el protagonista cree escuchar y ver. Sin embargo, textualmente sí están presentes otros simbolismos que dejan entrever caracterizaciones del *Aura* de Fuentes.

⁵⁶ El amor es uno de los más claros ejemplos de ese doble instinto que nos lleva a cavar y ahondar en nosotros mismos y, simultáneamente, a salir de nosotros y realizarnos en otro: muerte y recreación, soledad y comunión (Paz, 1993: 182).

CONSUELO: Por las lágrimas de la Dolorosa, por la muerte del Crucificado, por la ira de Gabriel, Por el gozo de Luzbel...
CONSUELO: ...las vísceras, los corazones, las almas desperdigadas, los cuatro jinetes y las siete plagas... (Brennan, 1990:11).

En estos textos se puede identificar la presencia simbólica del rito, lo demoníaco, el apocalipsis y la imagen de la mujer desde diversos ámbitos: como bruja, como hechicera, como la consumación de un todo. No obstante, además de las implicaciones simbólicas presentes en el texto de Lavista, ¿puede identificarse también simbolismos musicales en su ópera?

Musicalmente, Lavista identifica determinados simbolismos a diversas melodías, destacando entre estas las temáticas de la magia, la imagen de Aura, el tema de la evocación, la luz, la penumbra. Lavista asocia la melodía de la magia en conjugación con los clarinetes y los cornos; mientras que la melodía de Aura es asociada a los armónicos producidos por las cuerdas.

Respecto a la luz musical, en la que se crea y se esconde la imagen de Aura, es recreada en Lavista mediante el grupo instrumental de los vientos; mientras que el arpa y la celesta conjugan las ideas de los demás (Aguilar, 2005: 65-66). A partir de la conjugación de estas instrumentaciones, el compositor recrea una atmósfera sonora que absorbe a los personajes. Lavista identifica grupos instrumentales con determinados desarrollos del argumento, pero bajo la disposición tradicional de los instrumentos y la voz. Por tanto, la obra de Lavista al igual que la novela de Fuentes, lleva en su estructura la implicación simbólica.

En consecuencia, la obra de Lavista sí presenta simbolismos argumentativos que tienen correspondencia con su música (la magia, la luz,), pero respecto a los personajes, las sonoridades musicales van cambiando como elemento propicio de la misma indeterminación de los mismos (personajes fantasmales y falta de límites discernibles en la construcción argumentativa)⁵⁸.

La obra de Lavista no presenta leitmotivos establecidos para sus personajes, debido a que los personajes no están definidos totalmente. Finalmente, respecto a la connotación simbólica dirigida a la partitura, la ópera no subraya la descodificación de nuevos simbolismos musicales gráficos para su interpretación, e incluso, presenta una correspondencia entre música y palabras.

2.1.2 *Música y palabra.*

Si en la obra del compositor mexicano Mario Lavista se ubica la correspondencia de música fusionándose con las palabras, habría de pensarse si su obra aparece como una música programática o como una música creada respecto a la palabra. En primera instancia, podría

⁵⁸ La falta de límites claros entre los personajes, el tiempo y la atmósfera cerniéndose sobre sí, será uno de los retos compositivos de Lavista.

enunciarse que su música no aparece subordinada a la palabra; es esta quien se transforma en un instrumento para completar una atmósfera de diversas sonoridades.

En consecuencia, la ópera de *Aura* no aparece de manera absoluta como una música programática. Por momentos, como al inicio de la ópera, el compositor deja espacios instrumentales para recrear los espacios donde se desarrollará la historia. Este hecho no hace que la música de Lavista sea descriptiva de manera totalitaria y aunque por breves pasajes recrea las atmósferas de las escenas, aun así la obra de Lavista no puede enmarcarse dentro de una música descriptiva de primer orden, es decir, aquella música que apela a imitar los sonidos de la realidad tal cual.

Si por momentos la música de Lavista pudiera describirse como descriptiva, sería aquella en la que “el sonido habita ahí donde los ojos no tienen nada que percibir y sin embargo, el sonido no solamente se queda en el interior, sino que su interioridad posee una relación subterránea con aquella exterioridad que no es solo exterioridad” (Bloch, 2004: 1947).

La música de Lavista trasciende la subordinación de la música a la palabra o de la palabra a la música, para hacer de su ópera un acto en sí mismo. Las palabras se fusionan con la música y la música transforma las palabras en parte esencial de la música. Sin embargo, si por un momento la obra de Lavista prescindiera de estas y se dejara solo las líneas melódicas, innegablemente su música seguiría hablando por sí misma.

La música se diferencia de otras áreas artísticas en la medida en que posee un lenguaje universal. Ello no significa que las palabras no puedan incluirse en su discurso, pero éstas no aparecen como una condición necesaria para su apreciación, es decir, “si se quiere adaptar demasiado la música a la letra o modelarla sobre los hechos, aquella es forzada a hablar un lenguaje que no es el suyo” (Schopenhauer, 1983:19).

Las palabras se producen a través de sonidos producidos por la voz humana, calificados como sonidos lingüísticos. Asimismo, la música también se produce a través de sonidos, pero dentro de su connotación, la voz humana es considerada como un instrumento vocal que también sirve como órgano del lenguaje.

Sin embargo, “llamar a los sonidos de la escala sus palabras, a la armonía su gramática y al desarrollo temático su sintaxis no es más que una inútil alegoría, dado que los sonidos no poseen aquella cualidad que distingue una palabra de un mero vocablo: una referencia fija al diccionario de significados” (Fubini, 1988: 26).

A pesar de sus implicaciones, la fusión de las estructuras heterogéneas de la música y la palabra han sido cuestionables a lo largo del tiempo⁵⁹. No obstante, tener presente esta

⁵⁹ Si bien es posible e inútil fijar en un plano técnico los términos del encuentro entre dos estructuras artísticas tan heterogéneas como la música y la literatura, estas dos artes, en sus transformaciones históricas, se confrontan continuamente bajo aspectos diferentes, desde

correspondencia en la ópera *Aura* de Lavista, que a diferencia de otras de sus obras incluye de manera directa el texto, nos lleva a reflexionar las relaciones de la música y la palabra desde las disposiciones del siglo XX.

Sin embargo, si en esta obra se analiza la correspondencia entre la palabra y la música, la respuesta sería que Mario Lavista realiza un tratamiento vocal tradicional pero no orquestal, como lo muestra el siguiente fragmento: “Aunque el tratamiento vocal en *Aura* sigue siendo tradicional, pone a disposición de la orquesta, tanto en los alientos como en las cuerdas, todos sus hallazgos en el campo de la música de cámara...” (Carredano, 2000: 811).

Ello podría corroborarse en la revisión del libreto y en la audición de su música. Si se revisa el libreto, se constata que éste fue modificado de la obra de Carlos Fuentes con la finalidad de llevarlo a las necesidades operísticas de la música. De esta manera, diálogos amplios fueron reducidos a diálogos esenciales o rescritos, ya que el libretista tuvo que enfrentarse al hecho de que “*Aura* es fundamentalmente un texto no verbal, de ahí la necesidad de crear diálogos que no existen, diálogos para ser hablados y cantados en la ópera” (Brennan, 1990: 2).

Por tanto, este ejemplo muestra desde otra perspectiva la tendencia a la simplificación, ubicada en el componente verbal. A ella misma se suma la estructura de la obra misma: un acto y once escenas. En consecuencia, la obra de Lavista presenta caracterizaciones de su siglo respecto a la simplificación; aunque la reducción de sus elementos no aparece de manera arbitraria o absoluta. Además, a diferencia compositores como Stockhausen u otros contemporáneos, sus palabras están dentro del ámbito del lenguaje.

Al mencionar que su obra está dentro del ámbito del lenguaje y al considerar la obra del escritor Carlos Fuentes como estructura de la misma, debe contemplarse otra afirmación: “cuando la música contemporánea utiliza textos de poetas contemporáneos, el encuentro se produce ya en niveles semánticos diferentes respecto al pasado y con una semántica nueva⁶⁰” (Fubini, 2004: 79).

Entonces, la obra de Lavista es creada en torno al lenguaje estructural de Fuentes. Si la estructura del escritor mantiene un lenguaje obedeciendo a la descripción, la fusión, el simbolismo, la narración en segunda persona haciendo al lector partícipe, el tiempo, el espacio, la penumbra, el amor transmutando el tiempo, la soledad, la juventud en el vaivén de la vejez, etc., la obra de Lavista recrea musicalmente la atmósfera del texto pero desde su propia creación.

puntos de vista nuevos, desde situaciones imprevisibles, aunque el quid del problema siga casi inmutable y aunque todo ello demuestre que debe haber una vaga y problemática relación entre los dos lenguajes. Por simplificar, se podría decir que a una nueva música le corresponde un nuevo lenguaje poético. Sin embargo, el parentesco estilístico no siempre es un requisito necesario para el músico: todo depende de cómo éstas intenten servirse del texto poético (Fubini, 2004: 74-75).

⁶⁰ En la obra *Le marteau sans maître* de Boulez, frente al *non sense* del poema surrealista de René Char, no tendría sentido que la música pretendiera una dirección descriptiva. “Un poema surrealista exige ser puesto en música instaurando una relación completamente nueva respecto a un texto liederístico, por ejemplo” (Fubini, 2004: 79).

La obra de Lavista pone en el centro de su creación un tratamiento vocal tradicional, sin fragmentar a las palabras de su primera función y convertirlas en elementos fónicos; asimismo, Fuentes no desliga a sus palabras de su función lingüística. Ello no significa que su obra no se enmarque dentro de los parámetros de la creación del siglo XX, sino al contrario, nos subraya una pluralidad de lenguajes convergiendo entre el mismo tiempo.

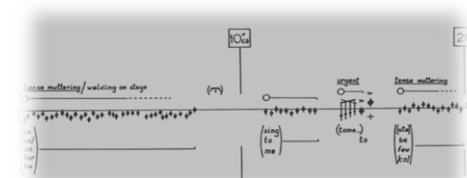
Así como toda la escritura de mediados del siglo XX no es surrealista, por citar un ejemplo; toda la música del siglo XX no es atonal ni electroacústica. En consecuencia, los límites entre un ámbito y otro tienden a la difuminarse, pero no a escapar del tiempo de su creación. “Se trata de una auténtica torre de Babel, en la que las lenguas son muchas y en cuyo ámbito conviven los compositores progresistas con los conservadores” (Lavista, 1998:1).

De esta manera, al evidenciar una pluralidad de lenguajes y teniendo en consideración la relación de palabra con la música respecto a 1988, año de la creación de su ópera *Aura*, surge un cuestionamiento: ¿cuáles son las nuevas disposiciones entre la música y la palabra del siglo XX? o ¿por qué se cataloga musicológicamente tradicional el tratamiento vocal de *Aura* en Lavista?

Si se ubica la fecha de 1988 como un referente y se tiene en consideración dicha relación, compositores como Stockhausen (1928-2007), Luigi Nono (1924-1990), Milton Babbitt (1916-2011) y Luciano Berio (1925-2003), dejaron en la anterioridad el tratamiento tradicional de música y palabra.

Obras como *Nono Cori di Didone* de Luigi Nono y *Gesang der Jünglinge*⁶¹ de Stockhausen, reconocieron al lenguaje como un elemento fonético, “como un depósito de sonidos vocales sin sentido que podían ser tratados musicalmente como cualquier otro sonido, dispuestos en combinaciones que, aunque musicalmente organizadas, carecían de cualquier contenido lingüístico, sintáctico o semántico, normal” (Morgan, 1991: 466).

Por ejemplo, en *Sequenza III* (1966) de Luciano Berio, el compositor denotó que el cantante debería producir sonidos aspirando, jadeando, marcando el ritmo con la boca, sosteniendo una mano delante de la boca mientras canta, cantando con la boca cerrada, silbando, riendo, hablando, así como un canto normal. Estas nuevas indicaciones sonoras no sólo exigieron del intérprete la teatralidad o mayor espectacularidad, sino la explotación del componente del “ruido”, como parte de estos sonidos vocales (Morgan, 1991: 467-468).



Sequenza III, Luciano Berio:
Desintegración lingüística de la palabra por la implementación de sonidos fónicos.

⁶¹ En *Gesang der Jünglinge* (el canto de los jóvenes), el compositor Stockhausen trabaja un texto bíblico en alemán, el cual es objeto de diversos elementos composicionales.

Estas obras separaron las palabras de su connotación lingüística, priorizando la producción del sonido. Sin embargo, al pensarla como un sonido más, se pone de relieve la desintegración de la forma del siglo XX. De esta manera, “el rechazo de las formas convencionales de la comunicación lingüística, se configuró como una actitud adecuada para las nuevas generaciones de intelectuales” (Lanza, 1987: 95).

Asimismo, el proceso de desintegración lingüística respecto a la música, no ocurrió de manera específica; ocurrió como un proceso de transición de años de 1950. La música serial marcaría el cambio, porque “la fragmentación entre la línea y la textura producida por los procedimientos seriales tendió a efectuar las correspondientes dislocaciones en el componente verbal de las composiciones vocales. El texto, en lugar de conservarse como un todo integral, se fragmentó en sus constituyentes fonéticos, atomizados por las texturas puntillistas asociadas con esta música” (Morgan, 1991: 465).

En consecuencia, teniendo como referente las obras anteriores, la música de mediados del siglo XX desligó a la palabra de su carácter semántico; lo fusionó en el sonido mismo. Estas composiciones musicales abogaron por la disolución del encuentro problemático entre la palabra y la música, disolviendo la palabra en elementos fónicos; en la desintegración del lenguaje. Por tanto, “la operación del músico y también la del poeta, va en la dirección de la desestructuración del lenguaje hasta hacer esbozar el fonema” (Fubini, 2004:80).

Sin embargo, a diferencia de sus contemporáneos, Lavista realizó un tratamiento vocal tradicional en *Aura*, debido a que las palabras corresponden al orden lingüístico. Él no centró su discurso en la desintegración del lenguaje, mantuvo un vínculo con la estructura misma de la novela de Carlos Fuentes. Entonces, si se tiene en consideración las obras de los compositores expuestos anteriormente, ¿por qué Mario Lavista conserva un tratamiento vocal tradicional en su ópera, y no la desintegración de la palabra en estructuras fónicas?

En primera instancia, debe entenderse que el siglo XX muestra una pluralidad de lenguajes, donde no todo es desintegración fónica, música electroacústica, fragmentación, sino un mundo sonoro dialogando entre el presente y su pasado. Es el diálogo de mediados del siglo XX quien no muestra límites discernibles en su transición compositiva, pero sí una gama de diversas sonoridades y producciones sonoras.

La pluralidad de lenguajes no ha sido propia del siglo XX, ha estado presente en otras épocas pero de distinta manera. Por ejemplo, mientras Prokofiev componía su cuento musical *Pedro y el Lobo*, Alban Berg creaba *Lulu*; al tiempo que Béla Bartók y Silvestre Revueltas creaban sus cuartetos de cuerda, Gershwin y Kurt Weill estrenaban musicales en Broadway o mientras Moncayo escribía su *Huapango*, John Cage trabajaba en la composición de su obra 4'33'.

A pesar de las diferencias estilísticas tan diversas, Mario Lavista refiere que “estos compositores hablaron una sola lengua, un mismo lenguaje: el lenguaje de la tonalidad. (Lavista, 1998: 90). Mientras tanto, el siglo XX emergió con la transición a la atonalidad; con límites compositivos no precisos.

La música, al dejar la tonalidad como referente absoluto de su constitución, también dejará las disposiciones tradicionales de instrumentación, la rigidez rítmica, los límites discernibles y por ende, la implicación heterogénea entre música y palabra. Sin embargo, como lo ubicamos en Mario Lavista, estas nuevas disposiciones estarán presentes de diversa manera aun en la música con tratamiento vocal tradicional.

El hecho de que la palabra mantenga su integridad, no significa que la obra no esté compuesta bajo nuevas disposiciones orquestales. La obra no puede escapar al tiempo de su creación. Por tanto, “aunque el tratamiento vocal en *Aura* sigue siendo tradicional, pone a disposición de la orquesta, tanto en los alientos como en las cuerdas, todos sus hallazgos en el campo de la música de cámara. La flauta y el clarinete emplean los llamados trinos de color, los oboes echan mano de sus posibilidades polifónicas a través de los multifónicos...” (Carredano, 2000: 811).

Lavista deja ver las nuevas disposiciones instrumentales entre música y palabra, y no en la desintegración de la misma. Así, “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 hoy insospechados” (Lavista, 1998: 91).

En consecuencia, definir que es música de lo que no lo es, sumada a la relación de la palabra respecto a la música, no es una de las discusiones reflexivas de la música del siglo XX, pero no así su realización. “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” (Lavista, 1991: 91). Pierden las fronteras limitantes.

Por tanto, la obra *Aura* de Mario Lavista al enmarcarse dentro de un tratamiento vocal tradicional, esto es, dentro una heterogénea correspondencia entre la música y la palabra, denota una característica de la música de mediados del siglo XX: la pluralidad de lenguajes conviviendo en un horizonte sin fronteras uniformes.

2.1.3 *Aura* y el juego teatral de la música del siglo XX

Tener en consideración la pluralidad de lenguajes conviviendo sin límites discernibles, lleva a reconocer la presencia del teatro o de la espectacularidad en el sonido de otra manera. Hablar de *Aura* de Mario Lavista, lleva por contraste hablar de la ópera de mediados del siglo XX y con ella, las implicaciones del juego teatral en la música de este siglo.

En primera instancia, *Aura* fue realizada alrededor de 1986, época en la que el compositor había transitado por el conocimiento de diversas técnicas compositivas y en la realización de

obras como *Pieza para un pianista y un piano* (1970), *Clúster para piano* (1973), *Diafonía para dos pianos y percusión* (1973), *Jaula para pianos* (1976), *Simurg para piano* (1980), *Ficciones para orquesta* (1980), *Reflejos de la noche para cuarteto de cuerda y orquesta* (1984 y 1986), entre otras.

Este repertorio de obras da una dimensión de las técnicas compositivas por los que había pasado la obra del compositor. Es decir, para estos años Lavista ya había estado en el Taller de Composición de Chávez⁶²; había conocido las técnicas compositivas de Héctor Quintanar y había asistido a los cursos de análisis de Rodolfo Halffter⁶³. Asimismo, había obtenido una beca para estudiar en Europa, al lado de compositores como Messiaen, Boulez, Stockhausen, Berio, Henri Pousseur y Xenakis, quienes entre otras composiciones, estaban desarrollando nuevas disposiciones entre la música con la matemática⁶⁴.

Ubicados en los años setentas se puede vislumbrar en Mario Lavista el diálogo con diversos estilos compositivos, propios de la música de mediados y finales del siglo XX en Europa. Sin embargo, ¿cuáles eran estos lenguajes musicales que Lavista conoció en su viaje a Europa?, o de manera más específica ¿qué estaba sucediendo en la música en los años anteriores a su composición *Aura*? ¿por qué se enmarcó la connotación teatral como un elemento presente en el sonido de esta época?

En los años setentas Europa estaba presenciando diversas innovaciones compositivas, que habían tenido su inicio después de la Segunda Guerra Mundial. En estos tiempos cuando se subrayó el rechazo de las formas convencionales y se abrió el debate teórico sobre la vanguardia o la llamada “Nueva Música”, destacándose las reflexiones filosóficas de Lukács, Benjamin, Adorno, Marcuse y Brecht.

Para 1946, con la fundación de la escuela de Darmstadt, la música renovó sus materiales compositivos, rechazando la música convencional y poniendo su objetivo en el dodecafonismo weberiano. La vanguardia develaría al serialismo integral como “el único lenguaje no contaminado, el único punto de partida” (Lanza, 1987:98); siendo la composición “*Modo de valores e intensidades*” de Olivier Messiaen (1951), una de las obras que marcarían el germen del serialismo.

Años posteriores, a este círculo de nuevos compositores se unirían Pierre Boulez, Luigi Nono, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen y Henry Pousseur; siendo estos dos últimos quienes Lavista conocería en su viaje a Europa. A partir del trabajo de estos compositores y desde los años 40’s y 50’s, comenzarían a desarrollarse los principios de la electrónica, el

⁶² “La estancia de Lavista en el taller fue trascendental para su formación musical: la disciplina impuesta por Chávez le dotó de una preparación musical completa, ya que pudo conocer, estudiar y escuchar casi todos los estilos musicales” (Carredano, 2000:804).

⁶³ Música tonal y técnica dodecafónica a través del estudio de Schoenberg, Berg y Webern.

⁶⁴ En París asistió a los cursos impartidos por Jean- Etienne Marie en la Schola Cantorum, los cuales se centraron en el análisis de la música con la matemática.

azar, la connotación gráfica, la ruptura entre el compositor y el público, el rechazo a lo expresivo, el puntillismo, la simetría, la indeterminación, la música concreta, etc.

A partir de mediados de los años cincuenta y posteriores, la música presenciaría cambios en su estructura (desintegración entre música y palabra...), llevándola a desencadenar a partir de los años 70's, como un juego musical inmerso de una connotación teatral.

Obras como *Match* (1964) para dos chelistas y un percusionista de Mauricio Kagel, testificaron realizaciones teatrales. Por ejemplo, *Match* está estructurada como una competición, en la cual los chelistas representan el papel de los jugadores y el percusionista el del árbitro. Esto produce una realización musical en la que cadachelista trata de vencer al otro, siendo solamente interrumpidos por el percusionista, quien funciona de árbitro recordando las reglas del juego (Morgan, 1994: 470-471).

El intérprete pone de relieve una nueva concepción musical, motivando al público a pensar su lugar en el espacio, para convertirlo en un miembro partícipe del juego de la obra. El arte intercambia la noción de espectador pasivo por espectador activo en la obra. Ahora el espectador, desde una visión gadameriana, es un co-jugador.

Es en el juego del arte musical donde aparecerá la hermenéutica con mayor profundidad, fundándose en ésta la unidad de la obra y bajo principios hermenéuticos, su perdurabilidad. Este juego musical no sólo demandará mayor participación de sus intérpretes y un argumento subrayando el motivo de su juego, sino un componente dramático presente en su ejecución.

Por ejemplo, "*Eight songs for a Mad King*" de Peter Maxwell Davies (1969), está compuesta por un ciclo de canciones donde se narra la locura del rey Jorge III de Inglaterra. Para su interpretación, el cantante aparece interpretando la figura del rey y canta una parte muy compleja y virtuosística que va desde los sonidos graves hasta fuertes gritos en falsete. Junto a él, cuatro instrumentistas vestidos de acuerdo a la época representan sus pájaros y por ello son dispuestos en grandes jaulas en el escenario. Finalmente, la escena es acompañada de un quinto instrumentista (el percusionista), quien será el guardián del rey.

Una vez enmarcada la presentación de los personajes, la obra recrea una atmósfera donde "las obras dramáticas explícitas se desarrollan a lo largo de la interpretación de la obra" (Morgan, 1994: 470). Al final, el rey rompe el instrumento del violinista.

Desde dicha perspectiva, los músicos se convierten en intérpretes de su juego, dotando sus audiciones de teatralidad y espectacularidad. Así, la connotación de teatralidad ya no está inmersa solo en la ópera, sino en gran música del siglo XX, que de distintas maneras demarca la condición de espectacularidad hacia una intención: la reflexión filosófica buscando la interpretación de la obra.

Por tanto, si ahora la música del siglo XX subraya con mayor intensidad la hermenéutica, "sólo habrá una recepción real y una experiencia artística real de la obra de arte para aquel que juega con" (Gadamer, 1997:34); es decir para aquel que quiera jugarlo.

Al mencionar “para quien quiera jugarlo”, ello no sólo es referido al espectador sino también al mismo músico; al intérprete. Quien lo juega aparece ante él mismo como espectador. Por ejemplo, el músico al tocar el violín o romper su instrumento, aparece como propio espectador de su interpretación. Este ejemplo enuncia una característica más del juego, que “jugar exige siempre un jugar-con” (Gadamer, 1997: 32); con un instrumento o jugar-con el espectador.

El juego es un hacer comunicativo en el sentido en que no se conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego; mientras que el espectador es algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él, pues en tanto que participa en él es parte de él (Gadamer, 1997:32).

También, al decir alguien que quiera jugarlo, significa que se necesita de alguien que quiera entenderlo y que hay algo que entender. Esta respuesta solo podrá darla quien entre a jugarlo y esta respuesta realizada por el proceso interpretativo, sólo será propia de quien lo juegue; es decir, una experiencia única e intransferible. En toda obra siempre habrá un espacio de juego por rellenar; un espacio para un co-jugador, para todos.

Una vez revisados estos aspectos en torno a las extensiones en la música de teatro, se vislumbra el componente de la teatralidad como una característica de la música del siglo XX; no obstante, la connotación de teatralidad ni el aspecto de juego⁶⁵ serán nuevos en la música, pero sí la combinación de estos elementos creados bajo las nuevas disposiciones compositivas de la música.

Las obras demandarán en su interpretación la creación de una historia, denotándose también un cambio en los argumentos de las obras. Si antes las obras procedían de un argumento literario adaptado a la obra en sí musical, ahora será el propio espacio de la ejecución donde se recrearán las historias. La espontaneidad planificada será el elemento presente en la música que mantendrá un vínculo con el teatro.

Sin embargo, si se identifica a la música demarcando un vínculo con el teatro, también será ella misma quien demandará la actuación en sus intérpretes; le regresará al músico una libertad interpretativa desde la espontaneidad. Un ejemplo, la obra *Sur Scene* de Kagel (1960)⁶⁶.

⁶⁵ “El juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico” (Gadamer, 1997: 31).

⁶⁶ *Sur Scene* (1960) de Kagel, subtitulada “Obra teatral de música de cámara”, está escrita para ser interpretada por un orador, un mimo y tres instrumentistas. A ellos se les proporcionan indicaciones de cómo comportarse en escena (cómo reaccionar entre ellos, qué hacer, dónde mirar, etc.), pero no se les proporciona ninguna partitura para tocar y sí instrucciones muy generales como: “toca un acorde en staccato”. El único texto que aparece en la obra es puramente verbal; el cual, recitado por el orador, consiste en un grupo fragmentado de clichés lingüísticos. De esta manera, todos los músicos son actores reales que interpretan sus papeles dentro de una interpretación de música estilizada y abstracta para la que no existe ninguna música de cámara real escrita (Morgan, 1991: 471).

Revisando *Sur Scene*, se identifica la presencia de nuevas disposiciones en las partituras o la carencia de la misma; la desintegración entre la relación subordinada entre música y palabra; la connotación del juego gadameriano; la actuación espontánea de sus integrantes, la carencia de un argumento literario por una historia de indicaciones generales, etc. En definitiva, la obra recrea su propia historia teatral en la ejecución.

En consecuencia, la música construye a través de diversos elementos un juego teatral; teniendo como eje de su obra el diálogo entre sus distintos intérpretes y la ruptura con la disposición tradicional de la música. “El arte moderno subraya el deseo de anular la distancia que media entre la audiencia, consumidores o público y la obra” (Gadamer, 1997: 32).

Teniendo en consideración todos los aspectos revisados, el presente panorama permite determinar que en la música del siglo XX las técnicas compositivas no solamente se centran en la música en sí; sino en relación con otras artes desde un nuevo lenguaje. Extensiones de la música al teatro, la pintura en las nuevas disposiciones gráficas y la literatura guiando las historias de su creación, bajo argumentos estrictamente literarios o argumentos propios de su autor; recrean la espontaneidad de su juego.

Las presentaciones musicales demandan mayor participación del receptor, siendo la reflexión filosófica el camino para interpretar la pluralidad de su lenguaje. No obstante, esta interdisciplinariedad de lenguajes artísticos ya había estado presente desde años atrás, siendo la visión de obra total de Wagner un aspecto destacable. En contraste, la pluralidad del siglo XX tendrá la particularidad de subrayar en principio la atonalidad y el cuestionamiento del sistema, bajo la desintegración de la forma. La música no podrá desligarse de aquello que la recrea como tal (cualidades del sonido), pero sí buscará nuevos medios para lograrlo. La música de mediados del siglo XX será definida como un juego esperando ser jugado.

A lo anterior, ha de sumarse que no todas las óperas fueron y han sido trabajadas bajo este aspecto de la espectacularidad. Revisando la música del compositor operístico mexicano Daniel Catán, su obra está inmersa en la relación del lenguaje tonal y el argumento literario; su obra no presenta ninguna desintegración fónica de la palabra, ni ningún elemento de espectacularidad descrito anteriormente. En este sentido, de nuevo la pluralidad de lenguajes convergiendo en una misma época.

En consecuencia, teniendo el concepto de juego como un referente, la implicación de la teatralidad inmersa en el juego y la pluralidad de lenguajes inmersos en la música de mediados del siglo XX, los cuales Mario Lavista reafirma a finales de los sesentas en su viaje a Europa, ¿puede la ópera *Aura* de Lavista enmarcarse dentro de estas nuevas disposiciones compositivas o cuál es el juego musical-teatral de *Aura* en relación a otras composiciones de su tiempo?

En primera instancia, Lavista al estar inmerso dentro de las nuevas disposiciones musicales europeas, conoció la música electrónica, las nuevas tendencias de la matematización del sonido y también, su indeterminación. A partir de estos conocimientos creó el grupo *Quanta* en México.

Sin embargo, a mediados de los setentas Mario Lavista y diversos músicos comenzaron a replantearse la validez de la música de la vanguardia, debido a que la música electrónica, inmersa en fórmulas de espontaneidad e improvisación, se convirtió en fórmulas reiteradas que la memoria guardaba y que en determinado punto siempre volvía al mismo resultado. Finalmente, Lavista decidió regresar a la escritura y al tiempo creativo de la obra musical, dejando de lado la espontaneidad con resultados predecibles.

“Hace años pretendí colocarme al lado de una efímera vanguardia que descreía de la consumación de la obra y afirmaba que el concepto o la idea que la genera es más importante que su realidad sonora. En esa época consideré más fecundo ejercitar el pensamiento en la invención de esquemas pretendidamente novedosos, que no fueran deudores de nada ni de nadie: esquemas sin pasado. *Aquí residía mi error: en creer que lo importante era inventar el descubrimiento, en lugar de redescubrir la invención.* Aprendí entonces a mirar dentro de mí mismo, esto es, a escucharme, y a reconocermelo como deudor de los músicos del pasado: me di cuenta de que lo esencial no es olvidar, sino recordar, recobrar la memoria (Carredano, 2000:806).

Por tanto, pensar la ópera de *Aura*, la cual está fechada en 1986, lleva a ubicar la creación de ésta no bajo los parámetros de la espontaneidad, de lo imprevisto, de la hiper-racionalización, del azar, de la ruptura de la forma, sino bajo una creatividad planificada. En ella el juego se hace presente a través de la instrumentación, priorizando su creación no en la espectacularidad sino en la sonoridad. Así, teniendo por un lado la música dodecafónica, serial, aleatoria y la música con extensiones al teatro, *Aura* no será creada desde estos parámetros; será creada bajo el ámbito tradicional de la ópera⁶⁷.

Por tanto, mientras composiciones como *Eight Songs for a Mad King* (1969) de Peter Maxwell Davies, *Match* y *Sur Scene* de Mauricio Kegel demarcaron “la fusión de música y drama y de drama a música” (Morgan, 1991:470) en la representación, *Aura* no colocará el elemento dramático en la espontaneidad visual. Suplirá la espontaneidad o indeterminación por la planificación sonora y priorizará en la investigación de las nuevas posibilidades técnicas de los instrumentos tradicionales⁶⁸.

⁶⁷ Decir que *Aura* es creada desde el ámbito tradicional, no significa que no existan innovaciones en su estructura. Por ejemplo, si se tiene en consideración óperas de otros siglos, estas tuvieron compuestas de diversos actos, mientras que *Aura* está compuesta de once escenas para conformar solo un acto. Decir que *Aura* está compuesta desde el ámbito tradicional es un concepto relativo.

⁶⁸ Desde 1970, la obra de Lavista comenzó a ejemplificar una transición, siendo parte de esta transición su interés por las nuevas posibilidades técnicas de los instrumentos tradicionales en 1979. Ello se ejemplificó en el empleo de los multifónicos en los instrumentos de viento, armónicos en las cuerdas y el empleo de otros recursos poco utilizados e inclusive desconocidos en aquellos años (Carredano, 806).

Así, “aunque el tratamiento de *Aura* sigue siendo tradicional, pone a disposición de la orquesta, tanto en los alientos como en las cuerdas, todos sus hallazgos en la música de cámara. La flauta y el clarinete emplean los llamados ritmos de color, los oboes echan mano de sus posibilidades polifónicas a través de los multifónicos, y los trombones y las trompetas hacen uso en su registro grave de diversos tipos de sordina, creando así una sonoridad altamente sugestiva; de igual forma, las cuerdas revelan un acertado uso de los armónicos. Todos estos elementos combinados dan como resultado un tejido orquestal seductor y refinado, lleno de vibraciones internas de color, capaz de crear la atmósfera adecuada que demanda el relato de Carlos Fuentes” (Carredano, 2000:811).

Además, el interés de centrar su atmósfera sonora en las nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales, tiene también su correspondencia en la ubicación ambigua del argumento mismo: “Felipe, un joven y sensible historiador, es llevado por un anuncio clasificado a una oscura y misteriosa casa en el centro de la Ciudad de México” (Brennan, 1990:1), con domicilio en la calle “Donceles 815” (Fuentes, 1962: 11).

Teniendo en consideración el argumento de la novela de Fuentes así como la elección de instrumentos tradicionales para su interpretación, se demuestra que Lavista crea su ópera en torno a los términos del argumento. Busca esa ambigüedad en la selección de instrumentos tradicionales, pero bajo las innovaciones tímbricas de su presente.

También se constata que si en principio su ópera se crea bajo una referencialidad (el argumento), esta referencialidad no emerge de algo externo sino de sí misma. Su ópera mantiene una correspondencia con el pensamiento gadameriano, en el sentido en que el arte moderno (música del siglo XX), es un arte (música) “referido a sí mismo⁶⁹” o un juego sonoro musical contenido en sí. La intención de su ópera ejemplifica un interés por incorporar a las estructuras del pasado, las innovaciones de su presente.

Desde esta perspectiva, en su composición operística se infiere una correspondencia con el pensamiento gadameriano⁷⁰, ya que construye su presente no desde la ruptura del pasado, sino en la continuidad de éste. Lavista crea un puente de unión entre lo antiguo y las nuevas

⁶⁹ El filósofo Georg Gadamer, con la intención de identificar las diferencias entre un arte del pasado y el arte moderno, se refirió a ellos bajo dos nociones: arte referencial y arte no referencial (conocimiento referido a sí mismo). El primero puede ubicarse en *La Pasión según san Mateo de Bach*, debido a que “este arte se justificaba en una unión última con todo el mundo de su entorno, realizando en una integración evidente de la comunidad, la Iglesia y la sociedad, por un lado, y con la autocomprensión del artista creador, por el otro” (Gadamer, 1997:17); mientras que el segundo podría enunciarse en la composición de Lavista, debido a que “el artista ya no pronunciará el lenguaje de la comunidad, sino construirá su propia comunidad en lo más íntimo de sí mismo” (Gadamer, 1997: 17).

⁷⁰En el texto de *La actualidad de lo bello*, el filósofo alemán Hans Georg Gadamer señala que “desde el momento en que el concepto de arte (música)... empezó a existir totalmente por sí misma, desprendida de toda relación con la vida, convirtiéndose el arte en arte, es decir, desde que el arte no quiso ser nada más que arte, comenzó la gran revolución artística, que ha ido acentuándose en la modernidad hasta que el arte se ha liberado de todos temas de la tradición...” (Gadamer, 1997:28).

En consecuencia, Gadamer subraya la necesidad de trazar entre la tradición artística (“el gran arte del pasado”) y el arte moderno (música del siglo XX) un puente ontológico entre ambos, es decir una relación. Este puente estuvo referido a la unión de lo antiguo a lo moderno, con la finalidad de facilitar la circulación entre la filosofía y el arte.

disposiciones musicales del siglo XX, con la finalidad de facilitar no el descubrimiento, sino “redescubrir la invención” a través de un juego sonoro de su instrumentación: su juego. Ahí el juego musical del Aura de Lavista; ahí su relación gadameriana.

1.1.4 Estructura operística de Aura.

Una vez revisados diversos aspectos en torno a la ópera de Mario Lavista, aspectos como su lenguaje, su instrumentación y correspondencias generales entre la novela de Carlos Fuentes y Mario Lavista, se constata una correspondencia entre la ambigüedad del argumento y los recursos utilizados para éste. Sin embargo, ¿cuál es la estructura de su ópera? y de manera más general, ¿qué características presenta la ópera de Lavista respecto a la ópera del siglo XX?

Al reflexionar cuál es la estructura de su ópera, en un primer momento podría inferirse que es creación transcurriendo y consumiéndose en sí misma; una obra recreándose a su tiempo y sin la fragmentación de éste. Por ende, el final se cernirá sobre el principio de su aparecer, es decir, se cerrará en la evaporación de Aura y la perpetuación de Consuelo.

En consecuencia y remitiéndonos al argumento de Lavista sobre la eterna expectativa del amor, donde los personajes trascienden los límites entre la vida y la muerte, pero también donde estos quedan encerrados en la recreación atmosférica de su espacio, la ópera sugiere una estructura cíclica. Reconocer una estructura cíclica en la ópera de Lavista lleva a reconocer una correspondencia no solo con la estructura de la novela de Carlos Fuentes, sino también con el argumento de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz y con la fábula de Ovidio de la Ninfa Siringa.

En la fábula de la Ninfa Siringa, su historia se cierra sobre el anhelo de aquello que no se tiene, el anhelo de Pan por la Ninfa. Por su parte, en la *Sinfonía Fantástica*, el protagonista finaliza sus días tras el anhelo de la mujer que lo obliga a matarla en sueños; mientras que en *Aura* la historia concluye con la única mujer que verdaderamente conoció el protagonista, Consuelo.

En consecuencia, las diversas historias comparten en su forma una estructura cíclica y diversos elementos simbólicos, llevando a considerar el principio del eterno retorno; es decir, la presencia del mito como respuesta a la correspondencia cíclica de sus argumentos.

Si se analiza el argumento de la ópera de Mario Lavista o la novela de Fuentes, puede encontrarse en sus argumentos una falta de límites claros. En determinado momento todo está conectado con todo; el pasado con el presente y el futuro, Aura con Consuelo, Felipe con Llorente, los simbolismos con determinados ritos, etc. Se evidencia que “en el pensamiento mítico todo puede derivarse de todo, porque todo puede estar conectado con todo temporal o espacialmente” (Cassirer, 1998:73).

“La mentalidad mítica no concibe el transcurso temporal de manera lineal y progresiva sino como una realidad que constantemente se está volviendo sobre sí misma⁷¹” (Ordiz, 2005: 119); es decir, bajo un tiempo y una estructura circular que se cierra sobre sí. El tiempo cíclico aparece como un núcleo básico del que se desprenden las narraciones mitológicas⁷².

Por tanto, en la ópera de Lavista argumentativamente está presente esta connotación mítica, que emerge como respuesta a un tiempo ya vivido en los personajes. Sin embargo, ¿musicalmente su ópera mantiene esta estructura circular?

Al igual que otros elementos presentes en la novela de Fuentes, Lavista también respeta la estructura circular y ello lo testifica el musicólogo Eugenio Delgado, al referir que el lenguaje de Lavista “es un juego de simetrías y asimetrías entre la quinta perfecta, el tritono y las terceras mayores y menores que implica todo el conjunto de sonidos de la escala cromática. El sistema tiene además la característica de partir de lo más simple –la quinta– hacia una complejidad en aumento según los niveles de organización, los cuales siempre se cierran sobre sí mismos” (Aguilar, 2005: 63).



Aura (Aguilar, 2005:63).

Analizando la siguiente sucesión de acordes, Lavista inicia con el acorde Do- sol, mismo con el que finaliza su sucesión de acordes. En consecuencia, siguiendo una distancia de tritono entre los acordes, el compositor corrobora una estructura circular en su ópera; misma que se corrobora dentro de los cuatro niveles de organización asimétrica o simétrica expuesta en el texto de “Circularidad en Aura” de Ananay Aguilar. Por tanto, la ópera de Lavista corrobora la estructura circular del relato de Carlos Fuentes, así como en otro momento lo hizo respecto a los simbolismos, los personajes, la palabra y la música, etc.

Otras de las características del relato de Fuentes descansan en las superposiciones temporales, las cuales generan una indeterminación cronológica de tiempo detenido. Estas superposiciones pueden evidenciarse entre los contrastes de viejo y nuevo, entre la reencarnación de Felipe en Llorente, así como de Aura en Consuelo. Además, estas también se presentan en el fluir de los tiempos; tiempos verbales del presente y el futuro, donde la segunda persona del singular menciona un futuro inmediato.

“Tu releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario.

⁷¹ En el mito es característica la idea de repetición, de fases que se renuevan.

⁷² Se encuentran ligados estrechamente a él los temas del Paraíso o la perfección de los comienzos, el Apocalipsis y todo tipo de símbolos escatológicos (Ordiz, 2005: 119).

Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo” (Fuentes, 1962: 1).

De esta manera el “tú” se presenta como un narrador que conoce la vida del protagonista, que sabe lo que sucederá porque él ya estuvo ahí antes observándolo. El tú “puede interpretarse como su más viejo, más sabio, subconsciente yo, conocedor del secreto del destino, quien observa los movimientos de Felipe desde el ventajoso lugar de una pasada experiencia” (Durán 1976:69). Por tanto, retomando la presencia de estas superposiciones en la novela de Fuentes, surge la cuestión de si estas también se presentan en la obra de Mario Lavista.

Analizando la estructura de su ópera, se distinguen diversos niveles de organización que nos llevan a identificar diversas superposiciones en su estructura. Por ejemplo, a través de estructuras cíclicas, el compositor crea superposiciones que encierran a los personajes en una atmósfera musical de niveles.

“...dado que los elementos de los niveles están contenidos uno dentro del otro, el sistema permite sobreponer unos sobre otros con múltiples posibilidades de entramados armónicos. Es a partir de esa superposición de niveles que resulta cada tema o leitmotiv. De la misma manera, es a partir del diálogo y las diferentes superposiciones entre los temas y por lo tanto, a partir del desarrollo armónico, que se despliega la historia.” (Aguilar, 2005:65)

En consecuencia y partiendo del fragmento anterior, la ópera de Lavista mantiene las implicaciones míticas de la novela de Fuentes en su forma (la repetición, la circularidad, las superposiciones, los simbolismos, la conservación de la palabra respecto a la música, etc.). Sin embargo, el reto compositivo se constituye al plasmar todos estos elementos descriptivos en sonidos.

Finalmente, la obra finaliza como inicia: “es la repetición invertida de los veintidós compases: el tema de la casa, las quintas pertenecientes al primer nivel y, finalmente, el núcleo germinal Do- Sol, al que todo vuelve” (Ibíd., 65).

No obstante, al referirnos al núcleo Do-Sol, esta característica lleva a ubicar en la forma de Aura un lenguaje tradicional, donde la composición gira en torno a un centro del cual emerge y concluye todo. En consecuencia, si esta ópera fue compuesta en 1986, ¿qué características está enmarcando la ópera de este siglo?

Teniendo en consideración el trabajo operístico del compositor mexicano Daniel Catán (1949-2011) y la obra de Lavista, se concluye que en el siglo XX y XXI, la ópera aun guarda estructuras tradicionales respecto a su lenguaje, pero no en cuanto a su dimensión. Asimismo, se corrobora que la ópera de Lavista mantiene una relación de la forma respecto a la novela de Fuentes así como de diversos elementos que la conforman (simbologías, personajes, estructura mítica, correspondencia entre la palabra y la música, el amor eterno,

falta de límites discernibles, simplificación de la forma, juego gadameriano), pero desde su creatividad musical.

Mario Lavista recrea su propia *Aura* musical desde las nuevas posibilidades de los instrumentos tradiciones así como del lenguaje tradicional. Es decir, en la ópera de Mario Lavista no se evidencia la creación de una nueva estética musical, sino al contrario, en ella está contenida la caracterización de la estética de este siglo: lo siniestro emergiendo y difuminándose a través de sonoridades de la penumbra. Asimismo, la obra de Mario Lavista no configura una nueva estética porque en el siglo XX ya no existen límites entre la belleza y la fealdad, la realidad, la pluralidad de lenguajes, los géneros literarios, etc.

En consecuencia, ya no se dan las condiciones para la formulación de una teoría estética que brinde un concepto unívoco de la realidad. Ahora será realidad la que se aparte de cualquier intento de sistematización intelectual y filosófica; ahora será la realidad la que se hará huidiza (Fubini, 2004:124). Este hecho lleva a corroborarse en el *Aura* de Lavista, donde los personajes, la atmósfera y el tiempo se funden en un todo carente límites discernibles entre el principio y el fin de su enunciación sonora.

Finalmente, la ópera de Mario Lavista nos lleva a enmarcar una pluralidad de pensamientos conviviendo en una misma época, donde el compositor configurará el suyo a través de la novela de Carlos Fuentes y la reconfiguración de su propia *Aura*.

Además, a través de su obra se determinarán características de la filosofía de la música del siglo XX, enmarcadas no por lo nuevo (vacío, azar, simplificación gráfica, indeterminación, sintetizadores, desintegración fónica de las palabras, hiperracionalización, espectacularidad espontánea); sino por el redescubrimiento del pasado como señala Mario Lavista: “me di cuenta de que lo esencial no es olvidar, sino recordar, recobrar la memoria” (Carredano, 2000:806).

Por ende, tomando las implicaciones literarias, filosóficas y musicales, será la literatura de Carlos Fuentes quien dictará la estructura del *Aura* de Mario Lavista, pero será la realización musical de su ópera, quien nos dictará diversas reflexiones sobre su pensamiento y por ende, sobre la filosofía de la música del siglo XX.

CAPÍTULO 3

POESÍA MUSICAL EN LA OBRA DE MARIO LAVISTA: MARSIAS, SIMURG Y REFLEJOS DE LA NOCHE

Las implicaciones literarias en la obra del compositor Mario Lavista no solamente hacen alusión al género de la novela, sino también a la presencia de la poesía en su música; siendo esta última quien establezca un vínculo con las nuevas notaciones gráficas, las disposiciones pictóricas y el sonido virtual del siglo XX.

El género poético inmerso de mitología, ha abarcado la creación de *Marsias* (1982), *Simurg* (1980) y *Reflejos de la Noche* (1984). De distinta manera han surgido de argumentaciones poéticas literarias, testificando a través del pensamiento del compositor, características de la filosofía de la música del siglo XX. Sin embargo, ¿pueden establecerse correspondencias compositivas y filosóficas entre estas obras así como con su ópera *Aura*? Asimismo, ¿qué relación establece la música de Mario Lavista con la poesía?

Teniendo en consideración dichas interrogantes, este capítulo estudiará la poesía musical a través de las implicaciones del mito, las nuevas disposiciones notacionales, arquitectónicas y pictóricas, así como el sonido virtual a través de la relación intertextual de *Reflejos de la noche* y el poema *Suite de Insomnio*, del poeta mexicano Xavier Villaurrutia.

Será este último análisis quien cuestionará las connotaciones filosóficas entre el sonido, el tiempo, la arquitectura espacial y diversas correspondencias temáticas respecto al *Aura* de Mario Lavista. El presente capítulo mostrará a través de la relación entre música y poesía, una visión multidisciplinaria convergiendo en la reflexión dialógica de sus obras.

3.1 Música y Poesía.

Si en primera instancia se reflexiona la relación entre música y poesía, se infiere que la poesía encuentra en el sonido determinadas correspondencias: ritmo, métrica, frases. Se corrobora una correspondencia entre sus elementos, aunque la música recrea su lenguaje con sonidos y no con palabras. Por ende, la afirmación de clasificar al sonido dentro de un lenguaje podrá ser problemática, ya que no opera bajo la sintaxis de las palabras.

A lo largo de la historia, diversos han sido los debates en torno a esta relación, siendo desde finales del siglo XV, con la publicación de *Theorica musicae* de Franchino Gator, donde se discutiría la relación existente entre música y lenguaje, así como sus correspondencias y diferencias. Dichos estudios tendrían la intención de crear una teoría que unificara las dos expresiones sonoras en un mismo origen ontológico (Pineda, 2007:18).

Sin embargo, si por un momento se supusiera una correspondencia utópica entre la estructura musical y poética, esta habría de desintegrarse en el siglo XX de manera parcial. Así como el compositor Mario Lavista refiere que en el siglo XX hay una pluralidad de lenguajes convergiendo bajo la ilimitación de la atonalidad, de igual manera podría ubicarse la connotación de música creada en relación a la palabra (*Aura*) y música abordando la palabra desde la desintegración fónica.

Ahora podría hablarse entre otras caracterizaciones de poesía fónica, ejemplificada en los trabajos compositivos de John Cage, La Monte Young o compositores más actuales como Robert Dick o David Tudor, ya que la poesía fónica considera a la partitura más allá de sus funciones clásicas, como un soporte del evento sonoro; como un lugar permeable a signos ajenos a los símbolos musicales tradicionalmente puestos ahí sólo para ser interpretados⁷³.

La poesía fónica es una expresión experimental semiótica entre la música y el lenguaje, que nos enfrenta con expresiones artísticas en las cuales la contaminación entre los universos semánticos de la lengua y la música se traslapan, permitiéndonos encontrar en su resultado, una frontera diluida entre la música y el lenguaje (Pineda, 2007:18-19). Desde esta perspectiva, la palabra se reduce a elementos fónicos siendo el juego con la voz su mejor identificación.

Teniendo en consideración estas alusiones entre la poesía fónica del siglo XX y las obras musicales de Lavista basadas en connotaciones poéticas, ¿podría decirse que Mario Lavista crea un diálogo poético musical a partir de la desintegración de la palabra en elementos fónicos o su música poética mantiene una relación con la integración de la palabra?

Partiendo de sus obras de *Marsias*, *Simurg* y *Reflejos de la noche*, las cuales descansan sobre diversos argumentos, puede identificarse en estas la falta de la palabra presente en el texto. A diferencia de su ópera *Aura*, en las obras mencionadas Mario Lavista no establece una participación directa de la música con la palabra, sino que realiza sus composiciones estrictamente a partir de los sonidos.

Por ejemplo, partiendo de la consideración de la partitura de *Reflejos de la noche*, puede testificarse visualmente la presencia exclusiva de instrumentos de cuerda y por ende, la ausencia de las palabras presentes en la partitura para su recreación poética.

⁷³ Entre otras libertades, ahora el músico puede trasladar las libertades propias del lenguaje (oral y escrito), al sistema de símbolos musicales, adquiriendo éstos una dimensión sígnica no contemplada desde el mero contexto de lo musical (Pineda, 2007: 18).

al Cuarteto Latinoamericano

La noche juega con los ruidos
copiándolos en sus espejos
de sonidos. Eco, Xavier Villaurrutia.

REFLEJOS DE LA NOCHE
(1984)
para cuarteto de cuerdas

Mario Lavista

Sempre a tempo (♩ = ca. 66), con una grande precisione ritmica

VIOLIN 1ª
VIOLIN 2ª
VIOLA
VIOLONCELLO

(Lavista, 1991: 1).

En consecuencia, las obras musicales poéticas de Lavista no tienen la finalidad de describir textualmente y musicalmente el texto, sino tomar la esencia de la poesía a través de sonidos. Es decir, la intención del compositor no es crear poemas sinfónicos que narren historias, sino crear su propia historia a partir de la elección de su propia poesía como él mismo lo enuncia:

“Al componer estas obras (Marsias, Simurg y Reflejos de la noche) nunca he tenido la intención de escribir poemas sinfónicos, es decir, piezas que narran historias o describen la psicología de los personajes. La relación entre mi música y otras disciplinas, como la poesía y la pintura, es, si se quiere, menos racional y anecdótica y más, digamos, poética, más arbitraria y subjetiva, y alejada por completo de todo realismo” (Lavista, 2003:87).

Por tanto, la obra de Lavista no se constituye desde la mirada del compositor como una obra descriptiva o programática, sino como una obra recreando a partir de una motivación poética su propia poesía sonora. Mario Lavista toma la esencia de los textos, transformando el lenguaje poético en el motivo de su creación poética musical. Desde dicha perspectiva, la esencia del texto es desarrollada a través de técnicas compositivas que recrean en sonido los elementos esenciales del texto, como se lleva a cabo en su cuarteto de cuerdas titulado *Reflejos de la noche*.

La poesía implícita en la obra musical de Mario Lavista no hace uso de elementos fónicos, ya que recrea estrictamente a través de instrumentos musicales (flauta, clarinete, cuerdas...), una atmósfera y un espacio para su propia poesía musical. Sin embargo y como se evidenciará más adelante, su obra poética sonora sí guarda correspondencias estructurales con el argumento de su poesía. Esto no significa una subordinación total o parcial, sino más bien una motivación que el propio compositor recrea desde su visión.

En consecuencia, a la pregunta sobre si Mario Lavista crea un diálogo poético musical a partir de la desintegración de la palabra en elementos fónicos o si su música mantiene una relación directa con la palabra en su obra, habría de responder que en estos poemas

musicales, Lavista hace de la palabra el motivo para crear sus propios sonidos. El compositor mexicano prescinde de las connotaciones fónicas o establecimiento directo de las palabras con su música, porque es a partir de los argumentos poéticos que erige sus obras.

Por otra parte, si se revisan los títulos de sus obras *Marsias*, *Simurg* y *Reflejos de la noche*, puede encontrarse que descansan sobre argumentos de la mitología griega, la literatura de Borges o la poesía de Xavier Villaurrutia. Entonces, ¿cuál es la relación que la obra musical de Lavista establece con la poesía, ya sea desde la connotación argumentativa o estructural? Incluso, ¿puede esta relación develar rasgos del pensamiento del compositor y por ende, de la filosofía de la música del siglo XX?

Antes de ahondar en su técnica compositiva, la relación que establece la obra de Lavista con la poesía se identifica bajo la presencia de diversos argumentos descodificando el motivo de su composición. Por ejemplo, en el caso de *Marsias* se identifica la historia mitológica de Apolo y el sátiro Marsias; en *Simurg* el cuento de Jorge Luis Borges de su compilado *Ficciones*, y en *Reflejos de la noche*, el poema de Suite de Insomnio de Xavier Villaurrutia, los sonidos de la noche se convierten en el motivo de su obra.

Es decir, su obra poética sonora toma en su contexto argumentaciones mitológicas presentes desde los griegos (Marsias) y otras culturas (China); no obstante, él recreará auditivamente sus argumentaciones desde los recursos de su presente y de su propia cultura. Por tanto, analizando sus obras *Marsias*, *Simurg* y *Reflejos de la Noche* y teniendo como finalidad comprender no solamente la relación de la poesía con su música sino la presencia de otros elementos presentes en su música, a continuación se analizarán algunas de sus obras con implicaciones poéticas.

3.1.1 Marsias y la mitología musical de los griegos en la obra de Mario Lavista.

En su obra *Marsias* para oboe y 8 copias de cristal afinadas, Mario Lavista recrea un cuento basado en la obra del poeta español Luis Cernuda⁷⁴, la cual es citada mediante un breve epígrafe al inicio de su partitura: “Marsias alentó, suspiró una y otra vez a través de las cañas enlazadas, obteniendo sonos más y más dulces y misteriosos, que eran como la voz secreta de su corazón”.

Tomando en consideración el epígrafe anterior, puede anticiparse de nuevo la presencia de un instrumento a través del cual el protagonista capta en sonoridades suaves su interioridad. El instrumento o mejor dicho la ejecución musical del mismo, se muestra como el vínculo entre el hombre y la música para recrear en sonidos la voz de su alma. Asimismo, este hecho mantiene correspondencias con mitos revisados anteriormente musicalmente (Ninfa Siringa,

⁷⁴ Poeta español nacido en Sevilla, en 1902. Colaboró con diversos poemas en publicaciones como la *Revista de Occidente*, *La Verdad*, *Mediodía* y *Litoral*. Su primer obra se publicó en 1927, bajo el título *Perfil del aire*, a la que después le seguirían *Donde habite el olvido*, *Los placeres prohibidos*, *La realidad y el deseo*, *Poemas para un cuerpo*, *Desolación de la Quimera*, entre otras.

Sinfonía Fantástica de Berlioz, etc.), donde el misterio, la fugacidad y el anhelo por aquello que no se tiene, se muestran como una constante.

El anterior epígrafe no sólo pone de relieve la obra del poeta Luis Cernuda, sino una característica revisada desde la ópera *Aura* de Lavista así como en otras obras de diversos compositores; es decir, la aparición del mito en la música y de manera más específica, de la mitología griega.

Por ejemplo, revisando la argumentación de la obra *Marsias*, el compositor Mario Lavista reconoce la siguiente leyenda de un sátiro frigio: “Cierta día Pallas Atenea tocaba su instrumento (aulos) a orillas de un lago y vio reflejado su rostro sobre el agua. Al contemplar sus mejillas abultadas por el aire al tocar el aulos, su sorpresa fue tan desagradable que echó a correr, abandonando el instrumento. Marsias, que pasaba por ahí, lo encontró, lo recogió y comenzó a tocarlo. Poco a poco logró dominarlo y advirtió que los sonidos que producía provenían de su voz más profunda. Los sonidos eran la voz secreta de su corazón. Cuando tocaba, todos los seres vivos guardaban silencio para escucharlo.

Su dominio del instrumento llegó a ser tan extraordinario que Marsias decidió retar a Apolo a una competencia. Apolo aceptó y la contienda se llevó a cabo frente a un jurado. Marsias tocaría el aulos y Apolo la lira. Marsias cautivó al público con los sonidos excepcionales que producía con su instrumento, pero Apolo tocó con una pureza y perfección que nadie había escuchado antes. El dios fue declarado vencedor y el sátiro fue desollado vivo como castigo por su derrota y su arrogancia. Se dice que el río Marsias, en Asia menor, se formó con su sangre y sus lágrimas” (Lavista, 2004:88).

Revisando la siguiente leyenda desarrollada por Lavista, se evidencia una característica que no será propia del compositor mexicano, sino de diversos compositores a través del tiempo: la relación del mito con la música. Teniendo en consideración la leyenda de sátiro Marsias, la presencia de la mitología griega será un rasgo fundamental. A través de los mitos y leyendas, los griegos expresaron sus concepciones musicales, ubicando con estos a la poesía, la política y todas sus tradiciones. La música experimentó una conexión con la cosmogonía, la religión y por ende, su vida social.

Fue a través de los mitos donde la música encontró su reconocimiento y su perdurabilidad dentro de la memoria colectiva y también fue a través de éstos, que la historia de la música se constituyó en el argumento de diferentes creaciones musicales. Entre los mitos que sirvieron de inspiración para las culturas y compositores posteriores, se ubicó el mito de Orfeo⁷⁵, los poemas homéricos, el mito de Dionisio (Nietzsche) y el de la ninfa Siringa, donde puede se reitera el poder de la música y el origen de la flauta de pan⁷⁶.

⁷⁵ Es el mito que encierra mayor significado para la historia del pensamiento musical (Fubini, 1999: 45).

⁷⁶ Se emparenta con la tradición más antigua, con el mundo agrícola- pastoril (Ibíd., 48).

“Pan, que se entretiene con las ninfas, persigue a una de ellas, Siringa, la ninfa de los árboles. Siringa que huye de él, se ve detenida por un río e implora a las aguas, sus líquidas sonoridades, que la transformen, mientras que Pan, que trata de hacerse con ella, ve que solo tiene cañas en la mano. Mientras que se lamenta de la pérdida de la amada, la brisa provoca en el cañaveral tonalidades cuya armonía se apodera del dios. Pan rompe la caña en pedazos, los une en perfecta gradación con cera y toca las primeras tonalidades, iguales a las de la brisa. Así surge la flauta de Pan y mientras la toca crea el dios una unión entre la ninfa, la desaparecida y, a la vez, no desaparecida, que queda en sus manos como sonido de la flauta” (Bloch, 1959: 153-154).

Esta fábula ejemplifica a través de elementos metafóricos, la presencia de la música como aquella disciplina temporal que sólo se presenta en su ejecución, diluyéndose después en vibración de sonoridades conjugadas. La música existe en su ejecución, pero una vez finalizada, el sonido se extingue de las manos de su ejecutor. Ese recuerdo entre sus oyentes sólo es reproducible a través de un instrumento.

La fábula, al hablar de tonalidades evidencia una música consonante y no disonante, pero también una música fugándose en entre las manos de su creador. En consecuencia, la música se constituye como aquello que se anhela (sonido), pero también como aquello existiendo en la fugacidad.

Por su parte, el mito de Marsias sustentado en la obra de Lavista, subraya la confrontación de dos instrumentos: el aulos y la lira. Dicha confrontación también pone en el estrado la arrogancia de un sátiro que quiso desafiar al dios de la música, Apolo. El desafío de un sátiro por alcanzar la perfección de un dios desde su condición irrevocable, irremediablemente predice el fracaso del sátiro Marsias, ya que aunque tocaba sonoridades excepcionales, su condición musical nunca alcanzaría la perfección del creador de la música. Ahí el fracaso predecible del protagonista, subrayado por su condición primaria.

Finalmente, son los mitos los que le han conferido a la música un carácter mágico, misterioso, temperamental y también son éstos, los que han conformado las bases de una educación estética en la música, como lo fue la cultura griega.

Por tanto, así como identificamos la figura de la Siringa en distintos mitos bajo contextos diferentes pero reiterando los mismos elementos, se ubica la historia de Orfeo en diferentes óperas; siendo un ejemplo muy representativo el *Orfeo*⁷⁷ (1607) de Monteverdi (1567-1643), basado en un episodio de la *Metamorfosis* de Ovidio.

⁷⁷ El *Orfeo* de Monteverdi, el cual tiene lugar en la Grecia y las regiones subterráneas del mundo de los espíritus, transcurre en la corte del duque de Mantua. Allí, la duquesa vestida como la musa de la música anuncia que contará a sus invitados una fábula, eligiendo la leyenda de Orfeo (poeta mítico cuya música era capaz de conmovier a los animales salvajes, a las piedras e incluso a los poderes del mundo subterráneo). La ópera de Orfeo, la cual está compuesta de cinco actos, narra la boda de Orfeo y Eurídice. En esta, los amantes deben separarse por un breve tiempo con la finalidad de pedir la bendición y el auxilio de los dioses. Sin embargo, antes de regresar con su amada, Orfeo recorre el lugar de Tracia y recuerda lo triste que era su vida antes de conocer a Eurídice. Entre estos recuerdos, de pronto llega una mensajera anunciándole que Eurídice ha muerto a causa de la mordida de una serpiente mientras recogía flores. Sin dudarlo, Orfeo desciende al mundo subterráneo por su amada, pero en este difícil camino es conducido por La Esperanza. Orfeo llega a las puertas del

En consecuencia, analizando estos tres mitos de Marsias, la Ninfa Siringa y el mito de Orfeo, se pueden deducir varias correspondencias entre ellos. Primero, en los tres la música siempre funciona como el vínculo entre el mundo terrenal o el inframundo con el mundo interior (humano); la música se configura como el lenguaje universal que lleva en sí misma el poder de su ejecutante.

Analizando las tres historias, puede corroborarse de nuevo los elementos dispuestos con anterioridad: el anhelo por lo ausente, ya sea en el ámbito del amor o en el desafío del creador de la música, capturado en el eco de la música. Además, un común denominador entre estos tres relatos será que proceden de mitos a partir de los cuales se entretajan diversas historias mitológicas. Este hecho pone de evidencia la cosmogonía del mundo, el amor trascendiendo en la eternidad, el desafío de los dioses y en ellos, el carácter mágico y poderoso de la música.

En conclusión, toda esta tradición mitológica posee su origen en la cultura griega, de la cual somos herederos y de la cual, Mario Lavista hace alusión en su obra *Marsias*. Por tanto, si la música constituyó el contexto de los mitos y los mitos constituyeron y constituyen su actualización en el tiempo, ¿cuál es la relación de los mitos con la música? y ¿cuál es la relación de estos con la obra *Marsias* de Mario Lavista, realizada a mediados del siglo XX?

Como ya se ejemplificó anteriormente, la tradición musical descansa sobre los mitos. Sin embargo, música y mito tuvieron y tienen determinadas características con las cuales encuentran su correspondencia.

En primera instancia, el primer parentesco no sólo con el mito, sino también con la danza, es que las tres son artes temporales. En segundo lugar, “música y mito son lenguajes que trascienden, cada uno a su manera, el lenguaje articulado” (Paz, 1967:54). Esto es, la música es un lenguaje de sonidos y no lingüístico, trascendiendo así al lenguaje articulado. Por su parte, el mito utiliza un lenguaje lingüístico pero lo trascienden en el sentido que la poesía es explicable sólo por sí misma; hecho que muestra su correspondencia con la música.

Finalmente, el mito y la música comparten un tiempo diacrónico, sincrónico. En el mito, el tiempo diacrónico aparece cuando el mito cuenta una historia, mientras que en la música aparece durante su ejecución. Desde esta perspectiva y siguiendo el pensamiento de Octavio Paz, ambas poseen un “tiempo congelado” (Paz, 1967: 60).

tenebroso reino y ahí es abandonado por La Esperanza, debido a que las leyes así lo exigen. Una vez ahí, Caronte se niega a transportar a Orfeo por el río de los muertos y en su desesperación, Orfeo comienza a cantar y Caronte cae dormido ante su música. En acto seguido, Orfeo llega al mundo subterráneo y Proserpina, la esposa de Plutón, ruega a éste que le conceda lo que le pide el poeta. Después de insistir, Plutón consiente el regreso de los amantes al mundo terrenal, pero bajo una condición: que Orfeo no mire a Eurídice en ningún momento durante el regreso. Sin embargo, ante las turbulencias del viaje, Orfeo no resiste y desesperado decide mirarla. En ese instante Eurídice desaparece en la niebla, perdiéndola Orfeo para siempre. Finalmente, en el acto quinto se ubica a Orfeo viviendo de nuevo en Tracia, pero bajo el recuerdo incansable de Eurídice. Ante esta circunstancia, Apolo se apiada de él y lo convierte en una estrella que brillará para siempre en el cielo. (Pahlen, 1995: 239-240)

Retomando la concepción de tiempo congelado en la música, este físicamente no existe. La música es un transcurrir en el espacio. Son los sonidos quienes recrean en el espacio experiencias eternas transcurriendo entre los espectadores; no obstante, una vez terminada la ejecución, es ahí donde podemos encontrar la noción de tiempo congelado. Podría enunciarse que la relación del mito con la música se condensa en que ambas son artes temporales, trascienden el lenguaje articulado y poseen un tiempo congelado.

Por otra parte, partiendo de la noción de poesía musical ubicada en el mito, esta tuvo una gran importancia en la poesía lírica. Entabló con ella una relación coexistente y subrayó en torno a la poesía un aspecto educativo, como se corrobora en el siguiente fragmento: “Dado que el poeta- músico se volvió más atento a los efectos éticos de la música, comenzó a aflorar el concepto de educación musical o educación a través de la música. Así se comprende que Seudo Plutarco cierre su célebre tratado, poniendo en evidencia el desarrollo adquirido por la doctrina ético-educativa de la música...” (Fubini, 1999: 41).

Desde un aspecto histórico se corrobora que la música constituyó un vínculo con la educación, identificándose en las escuelas de Esparta (carácter coral) y en Atenas (carácter lírico). Sumando los diversos elementos, la música significó un factor civilizador en la educación humana griega.

“Por una lado, una corriente del pensamiento griego concibió la música como factor civilizador, como componente esencial de la educación humana y, a su vez, como componente educativo con carácter coordinador y elemento de armonización entre todas las facultades del hombre; mientras que otro la concibió como una fuerza oscura, conectada con las potencias del bien y del mal, capaz de curar enfermedades así como llevar al hombre a las fuerzas del mal” (Ibíd., 46).

Por tanto, la unión entre la música y el mito presente desde la cultura griega, enmarcó la concepción del sonido como componente educativo y armonizador entre la cultura del hombre. La educación griega abogó por una educación integral, dispuesta en el desarrollo de las capacidades y el desarrollo de diversas habilidades. La música no sólo se encerró en sí misma, estableció relaciones con otras disciplinas como la poesía (mito), la pintura y la danza⁷⁸, poseyendo en su estructura la conjugación de otras disciplinas coexistiendo en su ejecución.

En consecuencia, si esta relación educativa estuvo presente en la cultura griega a través de la empatía de la música con la mitología, ¿qué es lo que hace particular la obra de Lavista en este aspecto? ¿Por qué Mario Lavista emplea mitos griegos en sus composiciones musicales

⁷⁸ La música, además, estuvo ligada e integrada con otras artes, tales como la medicina, la brujería, la danza y la gimnasia. “Asimismo, se la consideraba con carácter de elemento esencial dentro de la educación de la clase aristocrática. En definitiva, la música abarcaba una función no sólo recreativa sino ético-cognoscitiva” (Fubini, 1999: 39).

del siglo XX? ¿Es acaso su composición ambigua? Finalmente, ¿la construcción compositiva de *Marsias* guarda correspondencias con su ópera *Aura*?

En primera instancia y con la finalidad de reflexionar la presencia de la mitología griega en la música de Lavista, se expone el siguiente fragmento del filósofo alemán Schiller: “Los griegos no nos avergüenzan tan sólo por una sencillez que es ajena a nuestro tiempo; son a la vez nuestros rivales, incluso nuestro modelo” (Schiller, 1999: 143).

Teniendo en consideración la noción de los griegos como modelo a seguir desde la filosofía de Schiller, ello no significa que debemos imitarlos literalmente o volver al pasado. Debemos desarrollar desde nuestra actualidad una educación integral como lo ejemplificaron ellos en su música.

Dicha reflexión tiene relación con la obra de Mario Lavista, en el sentido en que retoma el pasado pero desde la inmediatez de su presente. Esto es, introduce en su composición una argumentación mitológica griega, pero con la finalidad de recrear una leyenda ambigua bajo las nuevas posibilidades instrumentales. Por ejemplo, si la leyenda original del sátiro Marsias y el dios Apolo se recreaba a través de la confrontación del aulos y la lira, la obra de Lavista pondrá su atención en el desarrollo del oboe y sus nuevas sonoridades.

En *Marsias*, el compositor explora en el instrumento del oboe sonoridades simultáneas, así como un amplio abanico de colores obtenidos gracias a la aplicación de distintos tipos de vibrato, el uso de digitaciones no tradicionales y el empleo de un pedazo de tela como sordina. Por su parte, las ocho copas de cristal con las cuales Lavista recrea el mundo de Apolo, desarrollan una función armónica al recrear en la obra campos armónicos apareciendo de manera consecutiva (Carredano, 2000:809).

En *Marsias* el compositor crea su propia atmósfera, encerrando la historia en su propio mundo sonoro. A través de la recreación de campos armónicos se recrea el mundo de los dioses, donde el oboe coexiste en las diversas posibilidades sonoras y por las cuales es absorbido. Haciendo énfasis en esta caracterización, el compositor evoca de nuevo un elemento conocido desde su ópera *Aura*: un sistema armónico encerrado en sí mismo y volviendo sobre sí. Es decir, una estructura cíclica.

Musicalmente, lo anterior se corrobora de la siguiente manera:

“La afinación de las copas establece un sistema armónico encerrado en sí mismo basado en la quinta justa Re-La y su enlace por medio de un tritono a la quinta Lab-Mib. El siguiente enlace a otra quinta se efectúa a través de una tercera menor (la mitad del tritono) descendente, lo que da como resultado Fa-Do. Esta quinta se enlaza de nuevo por medio de un tritono dando como resultado Si-Fa#. Siguiendo el mismo procedimiento, el siguiente enlace, a través de una tercera menor llevará a la quinta Lab-Mib y ésta a su vez conducirá,

por medio del tritono, a la quinta Re-La, esto es, al punto de partida.” (Carredano, 2000 :809).

The image shows a musical score for two instruments: Corno (Cup) and Oboe. The Corno part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It includes dynamic markings such as *pp* and *il più p possibile*, and octave indications like *1° oct* and *2° oct*. The Oboe part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It includes dynamic markings such as *p* and *ab*, and octave indications like *1° oct* and *2° oct*. The tempo marking *Andante* is present at the end of the Oboe part.

(Carredano, 2000:810).

Por tanto, al igual que su ópera *Aura*, Lavista recurre al empleo de la estructura cíclica para su creación, convirtiéndose este elemento en una particularidad de su lenguaje compositivo. Será por medio de la sonoridad del oboe que el personaje de Marsias construirá su sonoridad dentro de la mejor de las músicas (dioses), siendo al igual que *Aura*, asimilado por su propia atmósfera. Ello lo corrobora de la siguiente manera:

“A lo largo de la obra, el tipo de sonoridad creado por las copas de cristal funciona como una suerte de burbuja, de esfera, dentro de la cual el oboe se mueve en completa libertad” (Lavista, 2004: 89).

No obstante, a pesar de que el compositor delimita el espacio atmosférico sonoro en su obra *Marsias*, concede mayor movimiento al instrumento protagonista.

Lavista concede mayor libertad sonora al oboe, con la finalidad de buscar en esta libertad la mejor sonoridad o la mejor música, de acuerdo al argumento de la obra. El tipo de libertad que Lavista elige para su obra, es una libertad creada bajo la delimitación de una atmósfera. Identifica una libertad dirigida o naciente bajo los parámetros de sus límites.

Sin embargo, ¿qué significa para Mario Lavista esta búsqueda de libertad? O mejor dicho, ¿cómo explica Lavista esta búsqueda a través del relato del escritor Cernuda? Haciendo alusión a la connotación de la búsqueda, este hecho muestra correspondencias con el significado que el escritor Luis Cernuda concedió a la leyenda del sátiro frigio y que Mario Lavista expresa de la siguiente manera:

“Para Cernuda, el sátiro simboliza al poeta en su búsqueda eterna por la palabra justa, precisa, por la expresión perfecta. Evidentemente, ésta siempre le está negada, ya que la perfección es un privilegio exclusivo de los dioses. El intento del poeta, del artista por acercarse a la divino por medio de la perfección, siempre estará destinado al fracaso” (Lavista, 2004: 88).

Teniendo en consideración el fragmento anterior, la obra de Lavista pone de relieve el tema filosófico de la finitud del hombre y la limitación de sus capacidades, ubicado en los términos de perfección e imperfección. Desde esta perspectiva, es el olvido de su imperfección quien lo lleva a encaminarse en la búsqueda de la perfección absoluta, del sonido inaudito y finalmente, de la decepción predecible.

Al igual como lo realizó en su ópera *Aura*, el compositor mexicano parte de un argumento ubicado en la búsqueda. Si en el argumento de su ópera *Aura*, el personaje de Felipe buscaba determinar quién era Aura y Consuelo, ahora la historia de Marsias se dirigirá hacia el sonido perfecto más allá de los dioses. No obstante, la búsqueda de la perfección en el hombre lleva a descubrir su imperfección y sus límites; su finitud.

Llevando esta reflexión a la filosofía de la música del siglo XX y a la obra del compositor, puede evidenciarse en primera instancia que la obra de Lavista no deposita la búsqueda de la perfección en la música tonal. Ésta la ubica bajo el lenguaje musical del siglo XX, es decir, bajo la búsqueda de nuevas posibilidades tímbricas y el alejamiento de la tonalidad.

La obra de *Marsias* de Lavista refleja el argumento de la búsqueda de perfección en el sonido, pero desde su presente inmediato. Ahora, como él mismo lo lleva a cabo en su composición, la perfección del sonido no estará depositada en la música consonante, en las reglas del sonido, ni en el uso tradicional de los instrumentos, sino en la libertad compositiva dirigida. En una nueva sinestesia musical, carente de descripción narrativa convencional.

Por tanto, mientras el relato de Cernuda proclamará la búsqueda de la palabra perfecta, la música de Lavista subrayará la búsqueda del sonido perfecto pero no desde la ambigüedad, sino desde su presente. La utopía por alcanzar el sonido perfecto se construirá a partir de su realidad inmediata: la desintegración del sistema tonal a partir de la construcción de un puente ontológico con su pasado.

Finalmente y continuando con los contrastes entre su obra *Marsias* y sus correspondencias estructurales con su ópera *Aura*, el compositor mexicano refleja en la historia del sátiro una correspondencia más: la identificación de diversos simbolismos musicales en sus personajes.

“En mi pieza, exploro la interacción del oboe, que representa el aulos de Marsias, y un juego de ocho copas de cristal. Éstas simbolizan el mundo de Apolo y ofrece un campo armónico basado en quintas justas, es decir, en intervalos de consonancia perfecta, generalmente asociados a la divinidad. Estas quintas justas están enlazadas por medio del triton, intervalo que en la antigüedad representaba, musicalmente, al demonio (*diabolus in musica*). Eran pues intervalos imperfectos asociados a lo terrenal (Lavista, 2004:88).

En consecuencia, en *Marsias* el compositor no solamente construye la sonoridad bajo la argumentación mitológica del relato de Cernuda. También incluye en ésta elementos

compositivos con significados de esta antigüedad griega heredada a la Edad Media⁷⁹: el tritono y su asociación a lo demoniaco⁸⁰. La obra de Lavista corrobora la argumentación mitológica griega desde diversos ámbitos presentes en su composición.

Finalmente, al elegir para su música una argumentación de la mitología musical griega, un aspecto más por revisar radicaré en la noción de educación integral, identificada en la visión estética del filósofo alemán Schiller. Para el filósofo Schiller, los hombres que están fuera de una educación integral “...desarrollan únicamente una parte de sus capacidades, mientras que las restantes, como órganos atrofiados, apenas llegan a manifestarse” (Schiller, 1999: 145).

Estar implícitos en una educación estética musical permite desarrollar nuestras capacidades con mayor plenitud. Es bajo la educación estética que los hombres poseen un desarrollo más integral del despliegue de sus habilidades, porque el hombre no sólo es conocimiento, es creación por necesidad. Entonces, ¿qué sucede cuando el sistema educativo suprime el aspecto estético en los hombres?

Son cuestionables los programas en los cuales la educación musical no aparece como una posibilidad, debido a que priva a los individuos del despliegue de habilidades propias de su naturaleza humana; tales como la creatividad, la sensibilidad, la musicalidad, la memoria musical, la audición y con ello, la posibilidad de encontrar en la música un arte para dedicar la vida. Indudablemente, son arbitrarios los sistemas educativos fragmentarios.

Teniendo en consideración el ámbito de la educación estética integral identificada por Schiller en la cultura griega ¿la obra *Marsias* de Mario Lavista aboga en su composición por una educación integral? ¿Su obra integra en su estructura otros conocimientos más allá del ámbito estrictamente musical?

De manera directa, la obra de Lavista pareciera no subrayar la búsqueda de una educación integral como lo hicieron los griegos, en torno a las disciplinas de la política, la poesía, las matemáticas, la pintura y su relación con la música. No obstante, revisando la construcción compositiva de su obra *Marsias*, se encuentra la unión de la música con el mito, la filosofía, nuevas posibilidades tímbricas reconstruyendo la ambigüedad de un relato, la poesía de Luis Cernuda y con ella, la conjugación del pensamiento de Mario Lavista a través de la música.

⁷⁹ En la Edad Media apareció la connotación del tritono y su relación con la significación a lo demoniaco. El canto llano o también denominado canto gregoriano comenzó a conformarse después de la caída del Imperio Romano, amparándose la música al resguardo de la iglesia cristiana. Los primeros cantos se inspiraron en fórmulas de la cultura romana, tanto como en cánticos hebreos (antífona, responsorio) y melodías orientales. Otras formas litúrgicas denunciaron otros orígenes, como el himno, procedente de la cultura griega. No obstante, una de las influencias más importantes se depositó en la cultura griega, ubicando en ésta la utilización los modos escalísticos griegos, pero transformando su sentido originalmente descendente en ascendente, para significar que las almas debían elevarse espiritualmente para alabar a Dios (Sobrino, 2000: 83). Por tanto, la obra de Mario Lavista retomará en *Marsias* esta herencia griega, ubicando a partir del tritono la oposición lo bueno y lo malo, es decir, la perfección y la imperfección.

⁸⁰ “Del gr. trítanon; de treis, tría, tres, y tónos, tono, tensión. Nombre con que se designaba al intervalo de cuarta aumentada o mayor, compuesto por tres tonos, en la antigua terminología de la Edad Media, época en que su uso se condenaba severamente, al grado de dársele el título de *diabolus in musica*” (Sobrino, 2000 :491)

La obra del compositor mexicana encierra entre otras cosas, un interés por educar a través de su sonoridad y por establecer conexiones de la música con otras disciplinas. Su obra subraya la facultad de reconstruir el pasado mitológico griego a través de su presente compositivo.

En la obra del compositor se encuentra un interés por el ámbito de la educación estética sonora, ya que a partir de su estudio se reconocen relaciones de su música con el mito, la poesía y connotaciones filosóficas, por mencionar algunas. Asimismo, es durante la recepción de la obra que estos elementos emergen de manera conjunta a través de su audición; es la relación de la música con otras disciplinas la situación que permea y enriquece la obra del compositor.

Su composición existe en la suma de todas sus aristas (poesía, filosofía, literatura...), surgiendo a través de su sonoridad. Por otra parte y teniendo en cuenta la incursión de argumentos griegos en la música del siglo XX y con ello el concepto de ambigüedad compositiva, la obra de *Marsias* no podría ser calificada como ambigua debido a su revitalización musical -argumentativa.

A través de la creación de su obra *Marsias*, Lavista permite estudiar la relación de la música con el mito, es decir, la ambigüedad desde los nuevos recursos musicales. Desde esta perspectiva, vuelve a subrayar un principio identificado en su ópera *Aura* y del cual llevará a cabo en gran parte de su obra: recobrar la memoria del pasado desde el presente.

Concluyendo, es a través del estudio de su obra *Marsias* que el compositor subraya el empleo de recursos ambiguos e incluso conocidos desde su ópera *Aura* (circularidad, simbolismos, utilización de instrumentos tradicionales, la búsqueda, la libertad restringida). Es también desde de su presente compositivo que el compositor actualiza la relación de la música con el mito griego en sonoridad planificada. Así, el uso de elementos ambiguos en su obra no es sinónimo de ambigüedad compositiva, sino de reestructuración del pasado a través del conocimiento del presente inmediato.

Finalmente, es a partir del empleo del mito en su música, que la obra de Lavista crea su propia poesía y recrea en una diversidad de lenguajes compositivos de la filosofía del siglo XX, la búsqueda de su propio lenguaje. *Marsias* encierra en sí una reflexión filosófica entre el mito y la música, la connotación de la búsqueda, la finitud del hombre, los contrastes entre lo perfecto y lo imperfecto (divino-demoniaco), llevando a reflexionar la obra de Lavista desde un ámbito no estrictamente sonoro, sino filosófico sonoro.

3.1.2 *La identidad del Simurg.*

Simurg para piano fue compuesta en 1980, en homenaje al pianista alemán Gerhart Muench (1907-1988). Esta obra, al igual que las revisadas anteriormente, fue creada a partir de

argumentos literarios-poéticos sustentados en la obra de Borges⁸¹ (“*El acercamiento a Almotásim*”) y en el epígrafe del poema LXXV de los *Cantos* de Ezra Pound⁸², como se muestra a continuación:

¡Del Flegetón
Gerhart
Emerges y vienes del Flegetón
Con Buxtehude y Klages en tu mochila, con el
Ständebuch de Sachs en tu equipaje
-no de un pájaro sino de muchos (Vázquez, 2009:31)

Teniendo consideración el poema anterior y antes de adentrarnos en otros aspectos reflexivos de su obra como el tema de los pájaros, la instrumentación, la estructuración de la obra, etc., de manera inmediata puede identificarse que su obra descansa sobre argumentos literarios-poéticos y filosóficos. Serán estos elementos interpretados desde las posibilidades infinitas del sonido, quienes habitarán su música.

No obstante, identificar correspondencias literarias-poéticas y filosóficas en la obra del compositor, no equivaldrá a identificar idénticas correspondencias estructurales en su música. Ahí la particularidad de la filosofía de su música y de cada obra.

Por ejemplo, si en su ópera *Aura* y su obra *Marsias* recurrió al empleo de estructuras circulares, instrumentos tradicionales y temáticas filosóficas respecto a la trascendencia, la finitud, la búsqueda, así como argumentos míticos del poema de Xavier Villaurrutia y de la novela de Carlos Fuentes, etc., ¿qué características compartirá el *Simurg* de Lavista en relación a las demás obras ¿cuál será la particularidad del *Simurg* en relación a sus argumentaciones poéticas-filosóficas musicales.

En primera instancia, el *Simurg* comparte al igual que sus obras anteriores el empleo de recursos literarios-poéticos, del cual el compositor devela un filosofar musical en su creación compositiva. La particularidad del *Simurg* radica en el uso de los recursos musicales que sustentan este filosofar de su obra. Por tanto, antes de indagar sobre los elementos estructurales de la obra compositiva de Lavista, habría de cuestionar qué filosofar devela su música, siendo un elemento trascendental el relato de Borges y la presencia de los pájaros identificada desde el relato de Ezra Pound.

Siguiendo el epígrafe de Ezra Pound en honor al compositor alemán Gerhart Muench, Mario Lavista compagina el poema con el relato de los pájaros de Borges⁸³, titulado “*El*

⁸¹ Lavista considera a Borges el más grande autor de lengua española en el siglo XX (Vázquez, 2009:31).

acercamiento a Almotásin". Desde esta manera, el compositor elige para su obra una narración sustentada en la reflexión filosófica, como se demuestra en el relato de Borges citado a continuación. Sin embargo, ¿qué reflexión filosófica sustenta su música?

"El remoto rey de los pájaros, el Simurg deja caer en el centro de la China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarlo, hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles, o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos" (Borges, 1936) (Vázquez, 2009:32).

Revisando el relato de Borges, puede identificarse que la búsqueda de la pluma realizada por los pájaros (hombres), obedece al vencimiento de obstáculos. Es en el vencimiento de estos, donde los protagonistas reconocen su lugar en el mundo, su composición en el todo; ellos mismos son el Simurg.

Teniendo en consideración el relato de Borges, el compositor mexicano no centra su interés en la leyenda misma ni en la cultura China, sino en la última frase: "perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos". En consecuencia, la obra de Lavista pone de relieve un tema filosófico recreado en sonidos: la búsqueda de la identidad, tal y como lo enuncia en el siguiente fragmento: "Al componer esta pieza no me propuse relatar la historia del Simurg, sino manifestar a través de la música, el principio de identidad que declara este poema, sin recurrir a diferencias anecdóticas" (Lavista, 2004: 89).

Al referirse el *Simurg* de Lavista al tema de la identidad y teniendo en consideración la nacionalidad del compositor, de inmediato podrían subrayarse diversas discusiones sobre la identidad de lo mexicano, equiparable a obras como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz o *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, por citar algunas. Sin embargo, ¿Lavista se dirige hacia el tema de la identidad del mexicano o de lo mexicano? ó ¿desde dónde aborda el tema de la identidad?

Retomar los debates sobre la búsqueda de la identidad desde el pensamiento de Octavio Paz, llevaría a identificar elementos fundamentales para establecer una diferenciación con la obra de Lavista. En primera instancia, el concepto de identidad estaría definido a partir de los diversos procesos históricos de México, que llevarían a perder la configuración del mexicano

⁸³ "En el *acercamiento a Almotásin*, Borges hace referencia a un libro imaginario, en el cual se menciona un antiguo poema persa, *El coloquio de los pájaros*, escrito por el místico sufí Farid-al-Din-Attar. En esta alegoría, el Simurg es el símbolo o la imagen de la divinidad" (Lavista, 2004: 89).

en un tiempo y un espacio, para abrir el camino hacia un sin número de máscaras presentes en *El laberinto de la soledad*.

“Toda la historia de México, desde la conquista hasta la revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una forma que nos exprese”. (Paz, 1983: 148).

Partiendo de las reflexiones anteriores, la obra de Paz trataría de develar la identidad de lo mexicano a través de la figura del “pachuco”⁸⁴, el cual compartiría similitudes con la descripción del “pelado”⁸⁵, descrita en *El perfil del hombre y la cultura en México (1930)*, por el filósofo Samuel Ramos. Entre estas dos concepciones, las obras de Paz y Ramos no son dos universos distintos o separados, ya que mientras Paz identifica la inferioridad cultural y busca superarla; Ramos la aborda desde una psicología llevada a lo social y a la cultura. Mientras que Paz dirige sus descripciones hacia la búsqueda de la identidad, el pensamiento de Ramos centrará sus reflexiones en el ámbito de la inferioridad.

Retomando la visión que Paz aborda del “pachuco”, podría enunciarse que a través del reconocimiento o la negación frente a los otros y frente a él mismo, el pachuco es una contradicción a su actuar. El mexicano se construye en una dualidad entre el ser y el parecer con la finalidad de ocultar su identidad. Sin embargo, ahí el principal cuestionamiento: ¿qué es la identidad del mexicano para Octavio Paz?

“Viejo o adolescente criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad...” En suma, entre la realidad y su persona establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo, y de los demás. Lejos, también de sí mismo”. (Paz, 2000: 32)

Al revisar el fragmento anterior, Octavio Paz recrea las descripciones sobre el ser del mexicano desde una visión inmersa en la cultura misma y sin la cual sería imposible abordar

⁸⁴ El escritor Octavio Paz describe al pachuco como seres que se disfrazan, temen la mirada ajena capaz de despojarlos de su seguridad y finalmente son mexicanos residentes en los Estados Unidos, pero que anulan su origen mexicano. Desde esta perspectiva los pachucos “no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados”. “El pachuco no quiere volver a su origen mexicano; tampoco desea fundirse con la vida norteamericana”. Todo en él es un impulso que se niega así mismo y vive en un mundo de contradicciones (Paz, 2000: 15-16).

⁸⁵ A diferencia del “pachuco”, Ramos define al “pelado” como una persona que busca imitar la civilización europea para sentirse con valor igualitario al hombre europeo (Ramos, 2011: 53). Dicha manera de proceder refleja un sentimiento de inferioridad presente en el mexicano, el cual es sugerido desde la psicología de Adler. Sin embargo, una de las críticas al pensamiento de Samuel Ramos se encontraría en que identifica la misma inferioridad desde dos perspectivas: inferioridad particular basada en la psicología de Alfred Adler e inferioridad resultante de procesos como Conquista, mestizaje e Independencia.

Finalmente y un hecho que resulta importante, es que

el laberinto de su soledad. Un elemento que resultará trascendental será señalar que el mexicano siempre está lejos del mundo, de los demás e incluso de sí mismo, porque demarcará una falta de interés en la construcción de su propia identidad mexicana⁸⁶.

El pensamiento de Octavio Paz anula el tema de la identidad como sinónimo de nacionalismo, subrayando o sustituyendo este término por los debates de la modernidad. Es decir, centrar las discusiones en torno al ser del mexicano o sobre la búsqueda de la identidad mexicana, conllevarían a encerrar al mexicano en la soledad y en identidades cerradas. La intención de Paz sería comprender por qué el mexicano se vuelve contra sí mismo y contra los otros; su intención sería apuntar hacia la búsqueda de una identidad abierta, rechazando la influencia de un nacionalismo imperialista.

Desde estas reflexiones, la obra de Octavio Paz así como el trabajo anterior realizado por filósofos como Samuel Ramos, José Vasconcelos..., develarán el intento fallido de buscar una identidad mexicana encerrada en sí misma, imitada en los otros o negada en sí misma. Como Samuel Ramos lo manifestaría, tendría que hablarse de asimilación,⁸⁷ no de imitación; o desde el pensamiento de Leopoldo Zea, abordar desde nuestra particularidad los temas universales. Acceder a un filosofar sin más no desde la imitación ni el olvido de nuestro pasado, sino desde la asimilación de nuestro pasado y el presente inmediato:

“En lo cultural (música), como en la filosofía, la imitación debería desaparecer. En todo caso, como pedía el mexicano Antonio Caso, si no se puede dejar de imitar, al menos inventar un poco, asimilar. Asimilar es hacer propio lo que parecía extraño, acomodarlo a lo que se es, sin pretender, por el contrario, acomodar el propio ser a lo que le es extraño... Ser original implica, ya anticipábamos, partir de sí mismos, de lo que se es, de la propia realidad” (Zea, 2010: 26).

Finalmente, la obra poética de Octavio Paz también refiere a la búsqueda de una identidad que encuentra su correspondencia con elementos presentes en Borges y en el poema de Ezra Pound: los pájaros.

"Identidad"

En el patio un pájaro pía,
como el centavo en su alcancía.
Un poco de aire su plumaje
se desvanece en un viraje.
Tal vez no hay pájaro ni soy
ese del patio en donde estoy.

⁸⁶ Situación resultante de sus sucesos históricos, políticos y económicos.

⁸⁷ Samuel Ramos no considera como cultura mexicana la que se derive por medio de la imitación, sino por medio de la asimilación. De esta última identifica dos etapas en el desarrollo de la cultura en América: la trasplatación, siendo el idioma y la religión los vehículos más poderosos para la conquista espiritual del siglo XIX en México, y finalmente, la asimilación.

Analizando el poema identidad de Octavio Paz, puede reconocerse que aunque no menciona en su estructura la presencia de la cultura mexicana de manera directa, en el poema están implícitos diversos elementos que vuelven a corroborar la idea de una falta de reconocimiento ante lo que se es, lo que se cree ser y lo que verdaderamente se es. Teniendo en consideración todos estos elementos respecto al concepto de identidad del *Simurg* de Mario Lavista, ¿podría enunciarse que la obra de *Simurg* es abordada desde la visión utópica de la identidad de lo mexicano?

Partiendo de la consideración el argumento del *Simurg* así la contextualización de Paz sobre la búsqueda de la identidad, la identidad de Octavio Paz restringe la identidad de la que habla Mario Lavista. Es decir, si Lavista hubiera abordado el tema de la identidad desde el pensamiento mexicano, su composición se habría dirigido a la recreación de la identidad pero desde la cultura mexicana.

Por ende, ¿a qué tipo de identidad se refiere el *Simurg* de Mario Lavista? ¿A una identidad abierta o a una identidad cerrada? Y ¿por qué retomar el tema de identidad para su composición del siglo XX? Partiendo de las argumentaciones anteriores, se concluye que su pensamiento reflexivo no aboga por una identidad cerrada, sino por la búsqueda de una identidad abierta como lo dejaría ver el pensamiento de Octavio Paz al negar en sí la búsqueda de un nacionalismo. A diferencia de Paz, Mario Lavista no ubica la identidad abierta desde una visión inmersa en la cultura mexicana, sino en la búsqueda del recorrido de los hombres para lograr su identificación con su ser.

Para Mario Lavista el tema de la identidad llevado a cabo en la historia del *Simurg*, se refiere a que en la vida destinamos nuestro tiempo buscando nuestra identidad y es en el vencimiento de obstáculos que el ser humano la configura. El compositor no restringe esta temática en su obra: la lleva hacia un universalismo.

No obstante, ¿por qué recurrir al argumento de identidad en la música del siglo XX? Una de las explicaciones se encuentra entre los debates configurados al inicio del siglo, en los cuales la búsqueda de la identidad y la música nacionalista en México, subrayarían reflexiones interdisciplinarias. Asimismo, pronto se llegaría a la respuesta utópica de la búsqueda de un nacionalismo: era imposible buscar lo propiamente mexicano, porque la conformación histórica de nuestra cultura obedecía al contacto de otras culturas.

Diversas reflexiones filosóficas señalaron necesario no buscar el nacionalismo ni la imitación, sino la asimilación de otros sistemas (filosóficos, musicales, etc.) desde nuestra realidad. Un tema fundamental consistiría en un filosofar sin más, es decir, en abordar desde nuestra particularidad los temas universales y así llegar a un pensamiento universal; crear nuestro propio filosofar musical.

Retomando la noción de identidad expresada en los debates del siglo XX, en las obras de Octavio Paz, Borges y el poema de Ezra Pound, se corrobora a través de la imagen de los pájaros. Independientemente del contexto en que se recreen las historias, los pájaros significan la búsqueda y el autocuestionamiento de su ser en el mundo, es decir, de los hombres. Dichas enunciaciones tienen correspondencias con los textos elegidos por Mario Lavista para el *Simurg* y con el argumento del poema de Octavio Paz, titulado “*Identidad*”.

Poema de Ezra Pound
en honor a Gerhart Muench

Poema del Simurg, basado en “El acercamiento al Almotásin”, del poema persa “El coloquio de los pájaros”

Poema “Identidad” de Octavio Paz

<p>Del Flegetón Gerhart Emerges y vienes del Flegetón Con Buxtehude y Klages en tu mochila, con el Ständebuch de Sachs en tu equipaje -no de un pájaro sino de muchos (Vázquez, 2009:31)</p>	<p>“Treinta (pájaros), purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos”</p>	<p>“Tal vez no hay pájaro ni soy ese del patio en donde estoy”.</p>
--	--	---

Sin embargo, ¿qué es lo que verdaderamente encierra esta connotación del ser o por qué elige esta argumentación Mario Lavista, siendo que la obra fue realizada en honor al músico Gerhart Muench? Si se analizan los tres textos, se corrobora la presencia de los pájaros o mejor dicho la presencia de los hombres por vencer los obstáculos y llegar a la descodificación de su ser. La elección de la búsqueda del ser obedece al interés de Mario Lavista por reflejar en su obra la filosofía de la música del compositor Gerhart Muench, es decir, el interés del compositor alemán por los temas del ser y en éste, la temática de los pájaros recreando abordando dicha temática.

Ello lo expresa Mario Lavista de la siguiente manera: “Compuse *Simurg* en homenaje a Gerhart Muench, pianista extraordinario y artista de primer orden que vivió en México durante más de 30 años. Para él, la música fue, más que ningún arte, conocimiento del ser. Me gusta pensar que Muench es un ave, un pájaro, que hace tiempo inició un largo viaje en búsqueda del saber. He querido traducir en mi obra ciertos rasgos de la personalidad de este notable compositor, así como su gesto interpretativo” (Lavista, 2004:90).

Finalmente, retomando todas las características analizadas anteriormente, ¿la obra de *Simurg* de Lavista muestra al igual que *Marsias* y su ópera *Aura* un sustento literario, poético y filosófico? Por otra parte, ¿cómo aborda musicalmente la búsqueda de la identidad Mario Lavista en su obra titulada *Simurg*? ¿El argumento del *Simurg* muestra correspondencias con la estructura literaria del texto?

De acuerdo a las reflexiones realizadas anteriormente, se subrayó que la búsqueda de la identidad presente en el *Simurg* no obedecía a la búsqueda de la identidad de lo mexicano,

sino a la búsqueda de la identidad desde una visión más universal. Misma que transgrede las diferencias culturales, geográficas, etc., con la finalidad reflexionar el proceder del hombre.

Tomando dicha alusión y a diferencia de sus obras anteriores, Mario Lavista no desarrolla esta composición utilizando disposiciones tradicionales de los instrumentos, sino teniendo como prioridad la búsqueda de nuevos recursos dentro de registros conocidos. Esta obra recurre al empleo del piano desarrolla la *polifonía de color*⁸⁸, utilizada a inicios del siglo XX por Debussy.

Otros de los objetivos se centran en reflejar aspectos personales del compositor alemán Muench (gesto interpretativo); así como la misma filosofía de la música depositada en el argumento poético literario. En consecuencia y retomando de nuevo la historia presentada en el relato de *El acercamiento a Almotásin*, la obra pone de relieve una estructura cerniéndose sobre sí misma, una estructura circular. Ello se evidencia en la siguiente abreviación del relato de Borges:

“El remoto rey de los pájaros, el Simurg deja caer en el centro de la China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarlo, hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. ..Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos”.

Analizando el siguiente fragmento, se corrobora la estructura circular del mismo desde la connotación literaria. Por ejemplo, bajo el tema de la búsqueda, 30 pájaros deciden ir en busca de una pluma del rey Simurg que significa 30 pájaros y que habita en una montaña circular. Finalmente son 30 pájaros quienes llegan a la montaña del Simurg y se fusionan con la imagen primera del Simurg, dándose cuenta que todos son hombres (pájaros). De esta manera, se subraya una estructura circular en el relato así como el tema de la búsqueda de la identidad reflexionado anteriormente.

Simurg (divino)=30 pájaros---Habita en una montaña circular---Aventura: Búsqueda de la pluma del Simurg en la superación de 7 valles (vértigo, aniquilación) ---30 pájaros purificados pisan la montaña del Simurg-- Ellos son el Simurg (identidad)

Por tanto ¿cómo fusiona estos elementos la música de Mario Lavista? Es decir ¿Cómo aborda la búsqueda de la identidad identificada en una estructura circular volviendo sobre sí?

Mario Lavista señala que “el descubrimiento de los pájaros (imagen espejo de ellos mismos), es expresado a través de un sistema armónico extremadamente cerrado y autogenerador, basado al igual que Marsias, en una sucesión de quintas justas enlazadas a través de un

⁸⁸ Simurg fue realizada en honor al compositor Gerhart Muench y por ello Mario Lavista tomó en consideración la instrumentación sugerida por el compositor alemán: el teclado. “Dada la restricción impuesta por Muench, Mario Lavista decidió emplear la técnica de polifonía de color, en la que el teclado se empleaba en forma de diversos registros simultáneos alejados entre sí, para que resultaran fácilmente perceptibles y cada uno expresará su personalidad tímbrica. Las diferencias de color surgirán de acuerdo al uso que cada registro haga de los ataques, la dinámica, los intervalos, la rítmica, la funcionalidad, la densidad, etc. (Vázquez, 2009:18).

tritono y su mitad, la tercera menor. Estos enlaces nos regresan de inmediato al acorde con el que inicia la secuencia armónica. Sin embargo, la secuencia no es lineal, sino circular, ya que después de unos cuantos acordes de estructura interna similar, siempre se vuelve al punto de partida” (Lavista, 89: 2004).

De nuevo su obra encuentra correspondencias con elementos ya trabajados anteriormente como: estructuras circulares correspondiendo a la estructura literaria y reflexiva de obra, la búsqueda, el eterno retorno, y finalmente, dentro de estas tres reflexiones, la búsqueda por obtener aquello que no se tiene.

Concluyendo, será la manera en cómo se aborden estos elementos lo que hará distinta a cada una de sus obras. Asimismo, en el *Simurg* como en sus obras revisadas anteriormente, de nuevo se establecerán correspondencias compositivas y filosóficas, germinando desde el pasado su filosofía de la música del siglo XX. Finalmente, será con su obra *Reflejos de la noche*, donde el compositor explorará una nueva relación de la poesía filosófica en el sonido virtual.

3.2.3 *Reflejos de la noche*

Reflejos de la noche fue compuesta para el Cuarteto Latinoamericano, teniendo como particularidad la eliminación de los sonidos reales y sí, el empleo de sonidos armónicos. Para esta obra, Mario Lavista se apoyó en el poema del escritor Xavier Villaurrutia⁸⁹, *Suite de Insomnio*:

Eco

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

A partir de este breve fragmento, el compositor reencontró en su obra temas trabajados anteriormente, tales como la muerte, la fusión coexistente entre la vida y la muerte, la soledad asociada con el sueño, el erotismo, etc. Asimismo, el fragmento anterior vuelve a reiterar elementos como el ruido y el silencio, sugeridos desde la presencia ausente de su ópera *Aura*.

De esta manera, el poema intenta capturar una atmósfera nocturna y la noción de un reflejo del sonido, aludiendo que los sonidos escuchados en la noche no son más que un eco de los sonidos reales del día. Esta idea lleva al compositor a desarrollar el poema de Villaurrutia no desde los sonidos reales, sino desde el despliegue de sonidos armónicos habitando un espacio de vacío nocturno. Ello lo describe el compositor de la siguiente manera:

⁸⁹ Xavier Villaurrutia nació en México 1903 y murió en 1950. Fue un escritor mexicano que trabajó la poesía, la crítica, la dramaturgia. Entre sus publicaciones estuvieron *Reflejos* (1926) y *Nostalgia de la Muerte* dividida en *Nocturnos*, *Otros Nocturnos* y *Nostalgias*.

“Cada uno de estos sonidos es un de estos sonidos es un sonido-espejo producido por un generador, o sonido fundamental, que nunca escuchamos: sólo percibimos sus armónicos, sus sonidos-reflejo” (Lavista, 2004: 90). Por tanto, Mario Lavista identifica a través de los sonidos armónicos, sonidos-reflejos que vuelven a reiteran las presencias fantasmales de Aura y de la obra de Xavier Villaurrutia.

Por ejemplo, remitiéndonos a un análisis realizado por César Antonio Molina, la poesía de Xavier Villaurrutia se define a través del sueño y la vigilia, el amor y el olvido, la ausencia y la presencia, y al final ningún espacio de los mismos se encuentra. Por su parte, Tomás de Segovia dice que más que personajes, por la poesía de Villaurrutia rondan aterradores fantasmas. Finalmente, la visión de Molina señala un dato más: “la poesía, su teatro, sus ensayos, fueron muros contra la angustia existencial consciente de su peregrinar por estos laberintos de su otro yo” (Villaurrutia, 1999: 14)

Analizando estos elementos, se concluye que la obra de *Reflejos de la noche* lleva en su estructura la conjugación de elementos presentes en *Aura* (fantasmas), así como el pensamiento Octavio Paz revisado en el *Simurg* (consciente peregrinar en los laberintos de su otro yo). La obra de *Reflejos* suma a través de la poesía de Villaurrutia, diversos elementos abordados como la identidad, la presencia ausente sonora, la falsa imitación, etc. No obstante, a diferencia de sus composiciones anteriores, será ésta quien muestre el despliegue de nuevas posibilidades de sonido e incluso, cuestione la existencia misma del sonido real. *Reflejos de la noche* sintetiza el pensamiento de Mario Lavista en la fusión de diversas reflexiones.

A través de este breve poema se pueden ubicar temáticas de la búsqueda de la identidad referida al ser de los sonidos. Es decir, si Lavista ubica a los sonidos-reflejo como una derivación del sonido real, bastaría preguntar cuál es realmente el sonido real para el compositor. Asimismo, la falta de límites claros entre el sonido propio y la apropiación del sonido virtual, lleva a identificar una característica trabajada anteriormente: la fusión.

Continuando con la identificación de sus características, las reflexiones auditivas llevan por un laberinto sonoro donde coexisten sonidos reales y virtuales, siendo este movimiento quien cuestione la existencia sonora y humana, frente a la virtualidad de un tiempo transcurriendo en tiempo real.

Esta composición conjugada en la *Suite de Insomnio* lleva a cuestionar la veracidad de nuestra existencia en el mundo: ¿somos sonidos virtuales o sonidos reales? ¿Somos existencia o reflejos de existencia? ¿Somos una conjugación de existencia-inexistencia o

somos todo? Estos elementos se amplían en la poesía *Sonámbulo, dormido y despierto a la vez*, de Villaurrutia.

Sonámbulo, dormido y despierto a la vez.

Sonámbulo, dormido y despierto a la vez,
en silencio recorro la ciudad sumergido.
¡Y dudo! Y no me atrevo a preguntarme si es
el despertar de un sueño o es un sueño mi vida.

En la noche resuena, como en un mundo hueco,
el ruido de mis pasos prolongados, distantes.
Siento miedo de que no sea sino el eco
de otros pasos ajenos, que pasaron mucho antes...

Estrella que te asomas, temblorosa y despierta,
tímida aparición en el cielo impasible,
tú, como yo- hace siglos- estás helada y muerta,
más por tu propia luz sigues siendo visible.

(Villaurrutia, 1999: 64)

El poema anterior reitera de manera más amplia diversos elementos presentes en la *Suite de Insomnio* (Ecos). Tales como el cuestionamiento por la búsqueda de la identidad, la falta de límites discernibles entre la vida y la muerte, la pregunta por la existencia, la nostalgia por lo que e pueda o se dejó de ser, la ausencia inmersa en la presencia, la circularidad, etc.

Es decir, la obra de Villaurrutia se desenvuelve en una constante dualidad: presencia o ausencia, sonido o virtualidad de sonido, vida o muerte, silencio o ruido. No obstante, definir cuándo inicia uno del otro lleva a replantear la posición de la existencia en el en el mundo. Por tanto, todos los elementos sinestésicos de su obra, encuentran una correspondencia no sólo con la obra de Mario Lavista, sino con la música del siglo XX. Sin embargo, ¿cuál es el tratamiento compositivo- estructural que Mario Lavista despliega en su obra?

Mario Lavista señala que “la pieza consta de un solo movimiento divisible en tres partes y, a su vez, cada una de ellas es subdividible en dos: A (a-b)-(B(c-d)-A´ (b-a)... Por lo tanto, la pieza concluye de la misma manera que comienza, creando así la ilusión de una estructura temporal retornando a su punto de partida” (Lavista. 2004: 90-91).

Ello se corrobora en la siguiente partitura de *Reflejos de la noche*.

Analizándola, la primera partitura parte del acorde incompleto do-sol, mientras que la última partitura de la obra finaliza en el mismo acorde, corroborando una estructura circular.

(Lavista, 1991: 1-19)

Finalmente y retomando la relación de la obra musical en torno a la poesía literaria y el filosofar de su música, se concluye que la música del compositor si mantiene una relación con la poesía fusionada en el filosofar de su música. Asimismo, es la literatura quien le dicta a su música su estructura, pero también es la elección de su poesía literaria quien devela su pensamiento filosófico inmerso de música filosófica.

Por tanto, a través de la revisión de sus obras *Marsias*, *Simurg* y *Reflejos de la noche*, el compositor mantiene estructuras constantes como las composiciones circulares develando el eterno retorno, la búsqueda de la identidad volviéndose sobre sí, correlaciones entre los argumentos literarios y filosóficos fusionados en su música etc.

Mario Lavista extrae su propio filosofar musical; su propia sinestesia musical. Sin embargo, estos elementos no son desarrollados desde valores absolutos de la música del siglo XX (desintegración de la forma, vacío, silencio absoluto, hiperracionalización, simplificación...), sino desde la reincorporación del pasado al presente (mito, identidad y existencia). Ahí la particularidad de su obra.

CAPÍTULO IV.

MÚSICA VISUAL Y ARQUITECTÓNICA.

Finalmente, unas de las caracterizaciones faltantes por abordar en la obra del compositor Mario Lavista, es la pregunta por las nuevas disposiciones gráficas presentes en lo denominado “música visual” del siglo XX.

La particularidad de este capítulo no radicará en abordar de manera totalizante los efectos que produce la música visual en sus receptores, si no en estudiar los recursos que buscan subrayar la aparición de ésta como una de las estructuras fundamentales de la obra. La finalidad del capítulo consistirá en reflexionar aquella música visual que conlleva a la falta de límites claros por su propia esencia interdisciplinaria (pintura, arquitectura, teatro, informática).

Indudablemente, el sonido del siglo XX ha constituido el replanteamiento de diversos elementos musicales reflexionando su filosofar. En este sentido, hablar de música visual también implicará reconocer en su estructura la construcción o elección de diversos espacios arquitectónicos para su emisión y la construcción de arquitecturas sonoras para su decodificación.

Por consiguiente, tomando en consideración las obras presentadas del compositor Mario Lavista (*Aura*, *Reflejos de la Noche*, *Simurg* y *Marsias*), así como sus relaciones musicales con la novela, la poesía, la pintura y mitología, ¿puede considerarse el sonido de Mario Lavista como música visual arquitectónica? Y si es así, ¿dentro de qué márgenes se ubica la consideración de su sonoridad?

Antes de ahondar en los cuestionamientos anteriores, es importante reconocer que este concepto lleva en sí una conjugación multidisciplinaria, debido a que la música no sólo obedece a la conjugación de ésta con la pintura ni de manera inversa; la sonoridad visual obedece a una evolución reflexiva más compleja que su significado primario. En consecuencia, ¿qué puede entenderse por música visual en el siglo XX?

Primeramente y sin recurrir a la búsqueda de taxonomías establecidas, en la experiencia auditiva pueden dictarse las primeras respuestas. En la acción de escuchar una obra musical, se configuran infinitas posibilidades entre la relación del sonido con la imagen así como entre la relación existente entre el oyente y la ejecución musical.

Afirmando que toda la música descansa en torno a una asociación auditiva y que la relación visual está determinada por la dirección que cada oyente asigna a sus audiciones, ¿cómo

reestructurar una definición de la música visual del siglo XX desde la multitud de sus posibilidades (video concreto, connotaciones teatrales, pintura, poesía, medios electrónicos etc.)? Finalmente, con el objetivo de configurar la reflexión filosófica del sonido, ¿cómo o dónde identificar la música de Mario Lavista dentro de dichas clasificaciones?

4.1 *Clasificaciones de la Música Visual en el siglo XX.*

Muchas de las relaciones conformadas entre la música y la pintura, entre la música y la poesía, no hubieran sido factibles sin la presencia de una notación musical compleja que, por un lado, ha hecho suyas algunas conquistas de las demás artes, y por el otro ha influenciado profundamente a la música misma (Dorfles, 1972:175). Las partituras musicales de siglos pasados y de la actualidad, han fungido como testimonios escritos de la música y de su propia evolución.

No obstante, será a partir de la música dodecafónica cuando esta relación comenzará a ser distinta. En diversas obras se cuestionará si se hablaba explícitamente de una notación musical o de gráficas musicales pictóricas, edificantes de arquitecturas sonoras. Las fronteras entre las diferentes artes subrayarán una presencia interdisciplinaria. En consecuencia y en el intento por buscar una respuesta, por música visual podrá entenderse la suma de las siguientes clasificaciones:

4.1.1 *Música visual sinestésica* (pintura).- Propone que todo sonido mantenga una correspondencia con su par cromático, con la finalidad de que el receptor asocie una representación visual con el sonido que la produce⁹⁰.

Analizando la afirmación anterior desde la obra del compositor mexicano, diversas de sus obras surgen de su correlación con la pintura. Tal es el caso de composiciones como *El pífano: Retrato de Manet* (1989), compuesta por encargo del Trío Neos; *Danza de las bailarinas de Dégas*, encargo de la Universidad de California en Santa Bárbara y *Las músicas dormidas* (Rufino Tamayo). Asimismo, se encuentra su obra *Jaula* (1976), creada a través de diversas disposiciones gráficas.

Su relación con la pintura no está referida a la asociación de un sonido con su correspondiente cromático. Su correspondencia pictórica difiere del pensamiento del músico Scriabin⁹¹ en el siglo XIX, en tanto que Mario Lavista edifica su composición en torno a una motivación pictórica. En este sentido, parte de su música consiste en recrear imágenes auditivas, pero sin restringir o asignar a cada sonido un color; crea a partir de cuadros o pinturas, la configuración de sus propias historias sonoras.

⁹⁰ La búsqueda por mantener una correspondencia entre el sonido y la representación visual, ha estado presente desde siglos pasados. Por ejemplo, desde 1590, Gregorio Comanini describió una invención pintada por Arcimboldo sobre un sistema para crear color-música basada en la luminosidad (contraste luz-sonoro) en vez de en la tonalidad (Pineda, 2010: 22).

⁹¹ El trabajo sinestésico del compositor Scriabin, consistió en asignar un color primario a cada nota musical en el siglo XIX, con el empleo de los órganos luminosos.

La intención del compositor no es describir musicalmente los cuadros, sino configurar a través de la imaginación el sonido de la música. Lavista imagina lo que están escuchando o tocando los personajes que pueblan cada una de las pinturas descritas y sólo desde esta percepción, identifica que hay pinturas emergiendo del silencio y otras viviendo en los sonidos. Estas recreaciones las lleva a cabo a partir de nuevas innovaciones sonoras, sin olvidar un pasado musical.

Por ejemplo, “en la obra de Manet hay un joven de uniforme que está tocando el piccolo, y a Lavista le gusta pensar que toca la música que ha escrito”. En el cuadro de Tamayo, donde yacen dos figuras, es decir, dos músicas dormidas soñando sonidos; el compositor imagina escuchar sus sueños para hacerlos audibles. Finalmente, “la tercera obra no se refiere a ningún cuadro en particular, se trata de un homenaje a las jóvenes bailarinas que habitan los cuadros de Dégas” (Carredano, 2000:807).

En consecuencia, si la música de Mario Lavista no obedece a la correlatividad pictórica de siglos pasados (sonido-color), ¿cómo podemos entender la música visual sinestésica del siglo XX desde la reflexión filosófica?

Siguiendo el pensamiento de Gillo Dorfles, el autor subraya que antes de la grieta del dodecafonismo musical era fácil hacer un trabajo comparativo entre los lenguajes musicales y pictóricos; entre las diversas analogías de la escala de los sonidos y de los colores, entre los valores psicológicos de las tonalidades cromáticas y las sonoras (Dorfles, 1972:175-176). Empero, será en el siglo XX cuando dichas analogías no serán equivalentes, ni nulas; serán ampliadas.

4.1.1.1 *Jaula* de Mario Lavista y el pensamiento de John Cage.

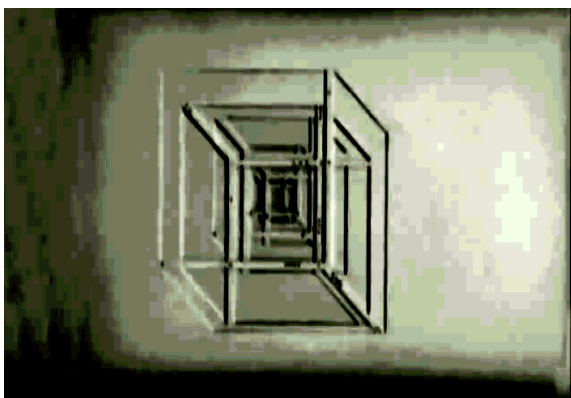
La obra *Jaula* del compositor Mario Lavista lleva impresa la relación de la música con la pintura. Es a partir de diversas disposiciones gráficas, que el compositor realiza una obra desde el pensamiento heredado por John Cage⁹²; es decir, desde el pensamiento percusivo de su piano preparado⁹³.

En este sentido y con motivo de la presentación del libro *México abstracto: la colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época* (1950-1979), el compositor recreó en compañía del pintor Arnaldo Coen, una relación pictórica-musical en honor al músico estadounidense John Cage. Ello lo describió de la siguiente manera:

⁹² Junto al lado de compositores como Morton Feldman, Earle Brown y Christian Wolff, integró el grupo de la Escuela Americana. Estos cuatro compositores formaron parte de una notable generación de artistas norteamericanos que renovaron el arte del siglo XX (Lavista, 2012: 1).

⁹³ La invención de la técnica de piano preparado, inventado por John Cage, se debió a las adaptaciones de un reducido espacio musical y las exigencias coreográficas de una bailarina ejemplar, Sylvilla Fort en 1938. Desde esta perspectiva, el compositor, instrumentista, filósofo, pintor y pionero en el uso no estándar de instrumentos musicales, creó la técnica de piano preparado. Dicha técnica consistió en alterar el sonido del piano con la colocación de objetos sobre o entre sus cuerdas, en los macillos o en los apagadores (Vargas, 2012:5).

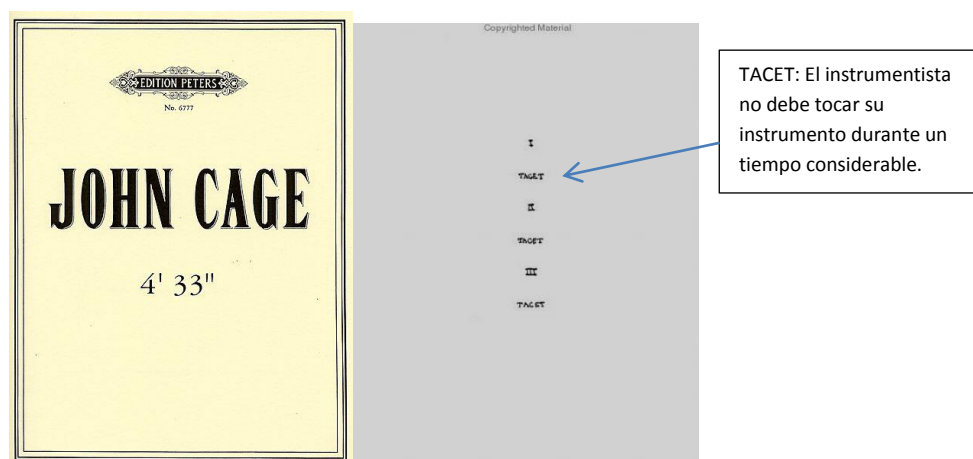
Lavista: “la pieza que ven en las pantallas es la que hicimos Coen y yo; se titula *Jaula*, un homenaje bastante obvio a Cage. El diseño de la partitura es de Arnaldo y está basado en el número 64. Cage cumplía 64 años en 1976 y para él era muy importante la cuestión del I Ching, libro oráculo de los chinos”. “Dentro de ese diseño muy riguroso y muy geométrico concebí una obra totalmente abierta. La partitura está escrita en los bordes de cada uno de los cubos” (MACMASTERS, 2010: 6).



Jaula de Mario Lavista.

Revisando el párrafo anterior, es evidente que la figura del compositor John Cage constituyó un parámetro para los compositores posteriores.

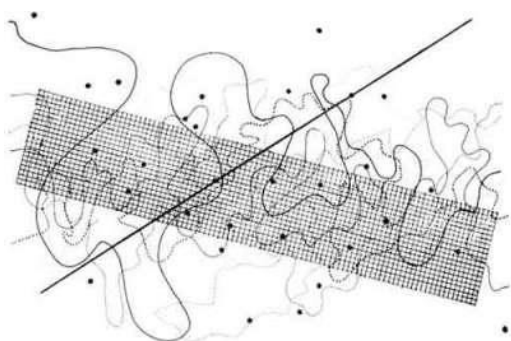
Tal es el caso de la obra de Lavista, quien reconoce en la figura de Cage la ausencia de un dogmatismo abierto siempre a nuevas posibilidades. Señala que su obra transita con plena libertad entre diversas doctrinas filosóficas y artísticas, rebasando las fronteras entre arte sonoro y el concepto del arte mismo. Asimismo, la ubica dentro del azar, el indeterminismo, el silencio y en relación con la pintura, ejemplificada en su obra *4'33''* (1952).



En *4'33''*, Lavista reitera que Cage empleó una tela auditiva en blanco, con la finalidad de aceptar como parte de la música cualquier tipo de sonidos ambientales. Siguiendo esta perspectiva, todo podría ser música, desde el sonido de un piano hasta el rechinar de los

frenos de los coches, las toses de un auditorio, etc. Finalmente, Cage borra las barreras entre el arte y la vida, ya que el ruido y los sonidos ambientales serían representados como música (Vargas, 2012:5). La música podría estar en todos lados y serlo todo.

Otra de las aportaciones realizadas por Cage desde el punto de vista pictórico-musical, fue la reconfiguración del término “partitura” por el sinónimo de obras gráficas. En Nueva York, el compositor estadounidense organizó una exposición de partituras, las cuales fueron vendidas como obras de grafismo al público. En este sentido, sus partituras ya no reflejaron una significación gráfico-acústica, sino la renovación de un novedoso sistema notatorio expresado de distintas maneras (Dorfles, 1972:174-190).



“Es una composición desvinculada de su ejecución. Su partitura se compone de 10 hojas y 12 transparencias, que contienen símbolos gráficos (una malla reticular, líneas de diferente peso, puntos en diferentes densidades, etc...). La superposición de las mismas crea una estructura a través de la cual se puede interpretar la pieza. La medición de distancias con respecto a la línea recta marca el tiempo e indica las acciones a realizar. Diferentes superposiciones generan diferentes interpretaciones” (Paredes, 2008: 1).

Fontana Mix (1958), de John Cage.

Asimismo, es a partir de los años de 1950 que comienzan a transgredirse las partituras, con la finalidad de sobrepasar el aspecto mecánico de la interpretación. Las partituras o las nuevas grafías, son compensadas por otros puntos de referencia como la ausencia de una instrumentación específica; la ausencia de un tiempo específico para su ejecución; la desorientación interpretativa, el performance, la liberación de una lectura unidireccional de los elementos musicales graficados y el concepto de indeterminación, denominado por Cage.

Relacionar la palabra notación con el sinónimo de sonido, no significará decir música desde una noción convencional. El cambio auditivo será testificado en la disposición de sus nuevas grafías. Incluso, la música vivirá fuera de toda notación, debido a que “la notación⁹⁴ no es más que un banal artificio hetero-impuesto para hacer que la composición musical tenga una posibilidad de duración más allá de la de su ejecución; de su re-ejecución” (Dorfles, 1972: 174).

No obstante, el principio expuesto por el filósofo Gillo Dorfles también resultará cuestionable, ya que algunas grafías del siglo XX no posibilitarán su re-ejecución por la condición de su aleatoriedad; pero sí reflejarán la transformación de un pensamiento.

⁹⁴ Es innegable que las transformaciones notaciones han sido un testimonio de la evolución el pensamiento musical. Por consecuencia, hablar de notaciones o la ausencia de la misma en las nuevas partituras o nuevas disposiciones gráficas, equivaldrá a identificar testimonios históricos de la música.

En este sentido, la obra *Jaula* de Mario Lavista retoma todos estos preceptos (reconfiguración de la partitura, relaciones pictóricas, silencio musical, etc); debido a que a través de la yuxtaposición de cubos asemejando una jaula, establece conexiones de su música con la matemática y su referente pictórico. Recrea nuevas disposiciones notacionales. Empero, ¿cómo interpretar la relación de la música con la pintura en el siglo XX? ¿Es posible interpretarla como una relación interdisciplinaria y fusionada?

Aunque la partitura *Jaula* de Mario Lavista se refiere más a un diseño gráfico, la relación que asigna el compositor entre ambas disciplinas es la de independencia entre sus componentes y la dependencia espacial. La música no busca ser pintura ni el color sonido, solo participación de un todo poético gestándose a través de ellas. En conclusión, la relación entre música y poesía será abordada por el compositor desde una percepción poética: “la relación entre la pintura y la música ha sido y seguirá siendo de orden poético, más que de tipo científico” (Mac Masters, 2012:4)

Si bien es cierto que no se anula por completo la relación de los colores con el sonido en el siglo XX, el objetivo reflexivo de su composición no descansará en fusionar las disciplinas, sino en una participación interdisciplinaria. Diversos compositores agregarán a sus obras la construcción de imágenes visuales (video concreto), con la finalidad de guiar y enriquecer el camino auditivo-visual reconstruido por el receptor.

Por ejemplo, en la música electroacústica, “lo visual de la obra musical se desarrolla en tiempo real y de modo simultáneo en una pantalla junto a la pieza que se ejecuta” (Pineda, 2010: 23). A ella suman en su estructura exploraciones visuales abstractas, el video concreto y en algunas obras, la representación dramática. No obstante, es importante puntualizar que muchas de estas imágenes prediseñadas son solo una posibilidad a las imágenes auditivas que el propio receptor genera en su audición.

Por tanto, retomando dichas reflexiones, se concluye que si bien es cierto que el siglo XX retomó la técnica sinestésica del siglo XIX, siendo pionero en 1950 el compositor Oskar Fishinger con la creación de su *Lumigraph*⁹⁵, la música visual del siglo XX consistirá en abordar desde la desintegración tonal, las innovaciones de la tecnología y un nuevo contexto social, la reestructuración del concepto sinestésico en la música y su asociación pictórica poética. Este hecho conllevará a reflexionar y a reestructurar el concepto de la Nueva Música, propuesto inicialmente por el filósofo Theodor Adorno, por un concepto de amplias posibilidades.

⁹⁵ Artificio que produjo imágenes presionando con las manos una pantalla recubierta de goma, la cual resaltaba la luz coloreada de éstas. Para su funcionamiento se requirió de dos personas: una para realizar los cambios de los colores, la otra para manipular la pantalla (Ibid., 22).

4.1.1.2 La pintura de Ricardo Mazcal y Sandra Pani, en la música de Mario Lavista.

Algunos otros elementos de la pintura como motivación musical, se ubican en las relaciones que el compositor establece con la pintura de Ricardo Mazcal y la obra pictórica de su esposa Sandra Pani.

Con el primero, Lavista compuso un disco titulado *Kailas*; donde a través de instrumentos de percusión recreó un mundo transcurriendo entre el Himalaya y las imágenes proporcionadas por el pintor Ricardo Mazcal. Para esta composición utilizó la estructuración de un tiempo circular, con el objetivo de denotar la transitoriedad de un viaje y una caracterización presente en sus obras anteriores (*Aura, Simurg, Reflejos de la noche*): un tiempo volviendo sobre sí.

Finalmente, su obra *Kailas* también encierra un diálogo surgiendo de la música y la pintura. Es decir, el reto compositivo lo centra no en hacer de la música una descripción de la pintura, sino en “articular lo que ves con lo que escuchas” (Vargas, 2011:5). A partir de dicha lógica, el compositor busca crear un efecto simultáneo entre ambas artes, porque las pinturas no solo son composiciones de color, sino obras emanando sonidos y cúmulos de silencios. La visión pictórica de Lavista podría definirse como una suma de interpretaciones pictóricas sonoras.

Respecto a su relación con la pintura, también se destacan los trabajos musicales realizados en torno a la exposición de Sandra Pani, “*De ser árbol*”⁹⁶.



El objetivo de la obra consistió en “establecer lazos comunicantes entre las artes pictórica y musical a partir de la reflexión sobre las similitudes entre el cuerpo humano y el árbol, en términos simbólicos y formales”⁹⁷ (Vargas, 2011:5). Es decir, en establecer una relación multidisciplinaria desde un motivo poético: la pintura de Sandra Pani y el sonido de Mario Lavista. El objetivo se centró en suscitar “una relación de orden poético entre las dos artes: un encuentro entre la mirada y la escucha, entre el sonido y lo visible” (Vargas, 2012:1).

⁹⁶ En la elaboración de esta obra presentada en Guanajuato y en otras partes del mundo, participaron intérpretes como Horacio Franco (flautista), Bozena Slawinska (chelista) y Verónica Murúa (soprano), acompañados de la creatividad pictórica de su creadora.

⁹⁷ Un ejemplo se encuentra entre las similitudes de los pliegues de las hojas con las venas de la mano de ser humano, o la verticalidad de un árbol y la columna de un ser finito.²

Así, para lograr la reflexión de Sandra Pani, Nos desmembramos para luego volver a vivir”, el autor Lavista construyó una sonoridad bajo las siguientes características: “Es una música muy discreta, debe dar la impresión de que surge de la sombra, aparece y regresa a su lugar de origen” (Lavista, 2011: 6).

Revisando la cita anterior, de nuevo se identifica en su música una estructura circular con forma abierta, tal y como lo presentó en su obra *Jaula*. La música de Lavista no funciona como un sonido ambiental, sino como un sonido dialogando en el ser de la obra y concluyéndose en el ser de la misma: la circularidad. Asimismo, la reflexión denotada en su obra compositiva, “surge, aparece y regresa a su lugar de origen”, demuestra una connotación no solo propia de su obra. Esta reflexión encierra un contexto más amplio que trasciende su particularidad a una problemática general.

La historia del hombre y con él, la de las artes, siempre ha mantenido temáticas universales particularizadas por sus hechos históricos. Por ende, retomando las reflexiones de Lavista, podría enunciarse que si bien sus obras mantienen una estructura circular de forma libre, ésta en realidad responde al futuro del sonido de la nueva música.

Más allá de todas las diferentes manifestaciones multidisciplinarias y el cuestionamiento respecto a las nuevas creaciones musicales, desde el pensamiento de Lavista podría conjeturarse que al final la música atonal concluirá o regresará a su origen: la tonalidad. Sin embargo, ¿realmente la música volverá a su estado de origen? ¿La música volverá a la tonalidad del pasado?

La obra de Lavista siempre tiende al retorno, al regreso o a un viaje volviendo al punto de inicio, pero también a un regreso marcado por su inicio. Desde este sentido y recordando el inicio de sus obras, estas no inician explícitamente en una tonalidad, sino en una libertad sonora. Desarrollan y vuelven al inicio de su problemática, pero desde una reflexión distinta. Lavista desarrolla su sonoridad desde los recursos de su presente y los conocimientos musicales del pasado (tonalidad, instrumentación, mitología, poesía, novela, etc).

Por tanto, desde la estructura circular de sus obras, el compositor sugiere el regreso del sonido desintegrado del siglo XX a su origen. Por la forma libre de sus composiciones, este regreso tonal será desde una reformulación conceptual de la tonalidad. No podrá hablarse de una copia estricta del pasado.

En conclusión y retomando la reflexión pictórica-musical *De ser hombre* así como las disposiciones del sonido del siglo XX, se concluye que el hombre y la música son “desmembrados para luego volver a vivir”; a renacer.

Finalmente, todos estos ejemplos corroboran la presencia de la pintura en la obra y el pensamiento de Mario Lavista. Innegablemente, el compositor establece conexiones, sin posicionar a la música como una subordinación de la pintura ni a la imagen de la música. El compositor busca una correlación reafirmando un mismo objetivo: la coincidencia creativa espacial multidisciplinaria.

Una vez analizadas las connotaciones de la pintura en la música, cabría preguntarnos un último cuestionamiento ¿la audición musical también puede consolidarse como un motivo para la realización pictórica? ¿Es posible concebir este proceso de manera inversa?

4.1.1.3 De la música a la pintura.

La relación de la música con su correspondiente pictórico, también puede abordarse de manera inversa; esto es, de la audición motivando la pintura.

Revisando la obra del pintor español Manuel Pujol Barajas, quien ha trabajado en esta dirección, se corrobora que la imagen puede gestarse desde la motivación sonora. “Entrar en la música y salir de ella cargado de colores, de estallidos sonoros que se convierten en trazos, delinear una nota, marcar la tela en blanco con un gesto pictórico que quiere traducir la fuerza de una melodía, resumir la complejidad de una sinfonía en una serie pictórica, contenida en el espacio como condensando el tiempo de la orquestación sonora..., así trabaja desde años Pujol Barajas” (Gálvez, 66: 2010).

Reflexionando lo anterior, la música aparece como portadora de un cúmulo de imágenes, de motivos irresueltos, de melodías reiterando espacios sonoros, etc. La música aparece como una historia de diversos colores, tomando forma bajo el gesto pictórico de su creador. Antes de plasmarse en el lienzo de su recreación, la música ya es en sí un puñado de imágenes reconstruyendo un contenido auditivo. En consecuencia, la recepción sonora se muestra como un motivo.

Por ejemplo, a través de la audición musical de compositores como Bach, Wagner, Mozart, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, por mencionar algunos, el pintor Pujol Barajas busca la creación de un arte abstracto-sinestésico.



Concierto para Arpa III (Carlos Chávez), mixta y óleo/tela. Julio 3 del 2009.

De esta manera, si bien parte de la obra de Mario Lavista se genera de lo visual a lo sonoro, la obra de Pujol Barajas se muestra dentro de una correspondencia inversa; empero, la relación existente entre ambas es inminente. Sin embargo, es importante puntualizar que independientemente de la visión generada en la música sinestésica visual, ya sea de la pintura al sonido o de la música a la imagen, estas artes no son coexistentes; mantienen su independencia y determinadas analogías que el siglo XX cuestionará.

Finalmente, por música visual sinestésica en el siglo XX podrá entenderse una conjugación interdisciplinaria; o sea, una representación visual o audiovisual sugerida por la música y la percepción sinestésica sumándose a la tecnología. Globalizar en esta taxonomía la obra del compositor Mario Lavista, conllevaría a limitar la interdisciplinaria de su obra y del siglo XX.

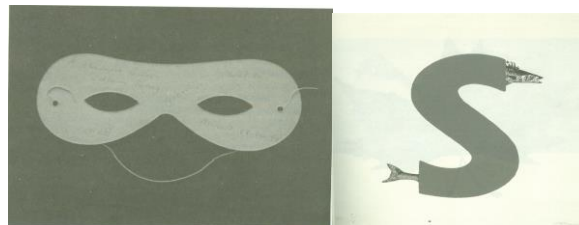
Por tanto, se concluye que aunque parte de su obra surge desde dicha lógica, es decir, de la inquietud de la música por hacer visible lo invisible; no es esta la única clasificación sobre la que el autor reconoce su obra ni sobre la cual se reconstruye el concepto de la música visual del siglo XX. Empero, las ejemplificaciones anteriores si son una posibilidad dentro de las nuevas disposiciones gráficas visuales del sonido de 1950.

4.1.2 Música poética visual

Otra de las taxonomías reconocibles dentro del término de la música visual, se encuentra en su relación con la poesía.

Así como en la música ha establecido una relación con la pintura, la poesía también ha conjeturado con el sonido una relación ancestral, depositada en su estructura y en sus argumentos. El hecho que interesará en este apartado, será identificar desde las implicaciones del siglo XX, aquella poesía que conjuga en su estructura una notación musical y un componente visual.

Observando la siguiente representación, se constata la creación de poemas a partir de su componente visual. En estos casos, la poesía prescinde de la palabra; su código primario. La poesía antepone el componente visual a la palabra.



Cuatro poemas visuales, de Juan Brossa

Si por un momento la experiencia nos remitiera al lenguaje poético y por otro, a la experiencia poética pictórica inmediata, ¿podría afirmarse que el empleo de un código

lingüístico posibilita una mejor recepción poética o artística? Y si este cuestionamiento fuera correcto, entonces la música y primordialmente los sonidos del siglo XX, ¿poseerían una desventaja frente a la recepción poética lingüística? Finalmente, ¿Es posible afirmar que la poesía pictórica al utilizar otro código es más difícil de interpretar?

Pensar que la poesía posee una “base semántica igual a la de la lengua hablada”, podría llevarla a conjeturar como un arte accesible a todos; pero dicha afirmación ubicaría su contraposición en la ausencia de un público demandando su comprensión. El filósofo Gillo Dorfles identifica esto de la siguiente manera: “No basta el empleo de un código en apariencia bien conocido para hacer fácilmente fluible esta forma artística”, sino la importancia de una “educación artística” germinante en un público del siglo XX (Dorfles, 1972:180).

En otras palabras, que el arte se codifique desde el lenguaje, no es sinónimo de recepción inmediata. Es fundamental trabajar en la educación estética del hombre, ya que parte de las barreras de su recepción no yacen en su código, sino en la ausencia de una verdadera enseñanza artística.

La educación debería enfocarse en desarrollar la connotación de la sensible porque “la experiencia estética tiene el privilegio de volvernos sensibles a lo sensible” (Dufrenne, 1985: 209). La educación estética musical⁹⁸ debería pronunciarse a favor de una educación integral (griegos), pero desde las necesidades de nuestro presente.

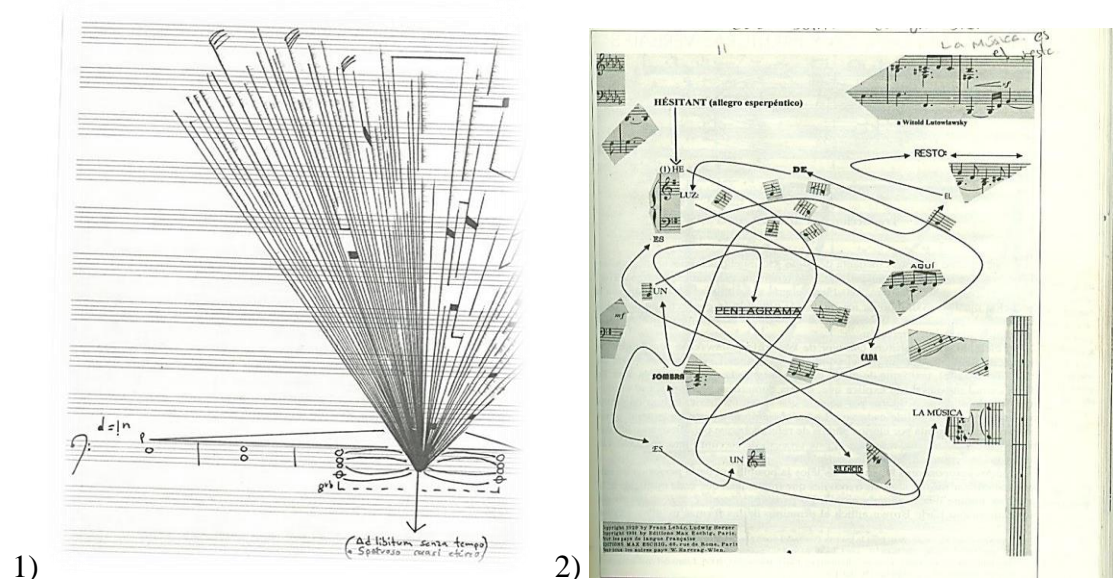
Estar implícitos en una educación estética musical permitiría desarrollar nuestras capacidades con mayor plenitud, ya que es bajo ésta que los hombres poseen un desarrollo más integral del despliegue de sus habilidades. El hombre no sólo es conocimiento, es creación por necesidad. Entonces, ¿qué sucede cuando el sistema educativo suprime el aspecto estético en los hombres?

“...desarrollan únicamente una parte de sus capacidades, mientras que las restantes, como órganos atrofiados, apenas llegan a manifestarse” (Schiller, 1999: 145). Tomado estos elementos, se concluye que no basta la presencia de la palabra lingüística para garantizar la comprensión de una obra. El suceso artístico del siglo XX es más complejo.

Por otra parte, la búsqueda inicial de la poesía hacia un referente pictórico, también suma a su estructura un componente arraigado a ella desde el pasado: el sonido. En este sentido, habría de hablarse de poemas pentagramáticos.

⁹⁸ “Se la consideraba con carácter de elemento esencial dentro de la educación de la clase aristocrática. En definitiva, la música abarcaba una función no sólo recreativa sino ético-cognoscitiva” (Fubini, 1999: 39). Bajo esta perspectiva, la música sirvió como un arte integral, no sólo respecto a la poesía y la danza, sino como un vínculo para acceder a la educación. Por ejemplo, en la época clásica la música se fusionó con mitos, originando una tradición. Asimismo, bajo el sistema pitagórico, estableció una relación con las matemáticas y el orden del Universo.

Dos poemas pentagramáticos



(Pineda, 2010: 44-45).

Analizando el primer poema pentagramático (1), se identifica su soporte en la connotación visual. Es a través de este factor, que el poema sustituye las palabras por simulacros de notas expeditas al espacio. Sin embargo, ¿cómo descifrar este poema pentagramático?

Examinando el primero de los dos poemas pentagramáticos, se evidencia la falta de un código lingüístico para su interpretación; debido a que su develación se centra en la interpretación visual. Las palabras son sustituidas por elementos notacionales, generando la idea de movimiento, vacío, silencio, sonoridad arquitectónica, pero también un punto de fusión entre sus elementos. Entonces, ¿cómo interpretar o descodificar este poema pentagramático?

En primera instancia, el poema surge de la pretensión de una clave de fa, emergente de las notas mi, mi-sol y fa-la-do-mi. En acto seguido, es el último acorde (fa-la-do-mi) quien recoge o expide en su estructura la fusión de diversas grafías musicales, regidas por la instrucción “Ab libitum”. Retomando este contexto y analizando la instrucción latina “Ab libitum”, traducida como “voluntad”, el poema pentagramático se origina de las disposiciones ilimitadas de la música del siglo XX.

Si en principio el poema musical pentagramático surge siguiendo una estructura, es en su conclusión donde alcanza la fusión de un todo expedito al infinito y también una libertad estructural. Es en el último acorde sonando a voluntad, donde la notación musical se extiende al espacio; pone en cuestionamiento el ser de su propia notación y el propio lenguaje musical (tonalidad-atonalidad/ partituras-grafías): la forma musical, poética... Este poema desde la connotación visual conlleva a la reflexión filosófica del ser de la música del siglo XX.

Finalmente, en el análisis del último ejemplo (2), se corrobora la fragmentación de la forma de manera visual, pero no totalmente estructural. Visualmente se observa la fragmentación de una partitura construida dentro de un sistema tonal (sol M), la cual es dispuesta visualmente de manera aleatoria. Sin embargo, revisando su ejecución, esta no es aleatoria porque es el código lingüístico quien guía el camino de su acertijo poético; quien devela la propia musicalidad luminosa del poema, expresada en idealista tonalidad *sol*.

Siguiendo la descodificación dirigida por las fechas de su recorrido, el poema expresa lo siguiente: “He aquí un pentagrama de luz. Cada sombra es un silencio. La música es el resto”.

Descodificando la enunciación, la partitura encierra en sí misma su propia reflexión filosófica, preguntando por el silencio y lo otro, la luz y la sombra. Es decir, si enuncia que cada sombra es un silencio y en la sombra visual yace la propia esencia musical (fragmentos partituras), en conclusión, la música lo es todo; la música está en todas partes.

Entonces, teniendo en consideración estos ejemplos, ¿la música de Mario Lavista puede enmarcarse desde esta particularidad?

De las obras analizadas es evidente que Mario Lavista recrea un vínculo poético entre la palabra y la música, sólo que a diferencia de los ejemplos anteriores, él deposita su interés en recrear historias sonoras expresadas desde las argumentaciones de la mitología, poesía, novela. Mario Lavista produce historias sonoras a partir del conocimiento de una historia literaria; no obstante, esta afirmación no significa que su obra se recree desde la música descriptiva de siglos pasados, sino desde una diversidad sinestésica (pintura, teatro, etc).

4.1.3 Música visual con origen teatral.

Otra de las clasificaciones, se encuentra en la música visual con origen teatral. Ésta surge de la combinación de diversos aparatos tecnológicos y la presencia del performance en su estructura, siendo una fusión de la sinestesia pictórica-visual con la presencia teatral.

En últimos años, se distingue el aporte gestual que diversas composiciones musicales han incluido en su ejecución, dando como resultado la espectacularidad. En consecuencia, “más que de una simple especialización pictórica de la música, puede hablarse de un tender de la música hacia un tipo de acción espectacular...” (Dorfles, 1972:184); situación presente desde los performances musicales de John Cage.

Sin embargo, ¿por qué en los últimos años las manifestaciones artísticas como la pintura, la poesía y la música, han depositado su atención en la espectacularidad? ¿Por qué se ha priorizado por el género pictórico-teatral, pictórico musical o la suma del todo?

Las respuestas estarán dirigidas hacia la búsqueda de un público más activo, más reflexivo; más gadameriano. Las manifestaciones artísticas priorizarán “la necesidad de revivir un contacto directo con el público y consigo mismo” (Ibíd., 186). Este tipo de música visual “se

basará fundamentalmente en objetos, aparatos y otra clase de eventos más bien de origen teatral, para generar visualidad en escena” (Pineda, 2010: 23). Algunos ejemplos se citan en los trabajos presentados por el cuarteto de cámara Kronos Quartet; quienes han dirigido sus ejecuciones hacia el performance, las proyecciones visuales o las decoraciones llamativas como *Altar de muertos*⁹⁹, compuesta por la mexicana Gabriela Ortiz.

4.1.4 Finalmente y siguiendo el intento por categorizar lo ilimitado, una característica más se reconocería en la música realizada para una sucesión de imágenes: el cine.

A diferencia de las anteriores categorías, ésta pondrá su interés en la fusión entre la música la imagen, como lo enuncia la compositora mexicana Gabriela Ortiz: “Estas imágenes pueden ser sumamente abstractas o formar parte de una narrativa. Incluso es posible relacionar lo visual y lo sonoro de una forma tan perfecta, tan orgánica, al grado que la música ya no funcione por sí misma ni las imágenes funcionen si no es como su acompañamiento musical. Un ejemplo de esto es la película *Koyaanisqatsi* con música de Philip Glass” (Serrano, 2010: 37).

Por tanto, partiendo desde las afirmaciones anteriores, el concepto de música visual puede entenderse desde una extensión más amplia que no solo conlleva a la correspondencia de música y pintura, sino a la presencia de diversos recursos conjugados en ella.

Analizando las clasificaciones anteriores, es evidente que en la música visual no se puede realizar una taxonomía como tal, ya que en algún momento se conjunta el sonido con la imagen, la imagen con la palabra y el sonido, y en estos últimos la connotación de la espectacularidad. Por música visual habrá de entenderse una transformación notacional, sustentada en la interdisciplinariedad: el teatro, la pintura y la poesía.

La música de mediados del siglo XX implicará la combinación de diversas disciplinas, aspirando desde una visión wagneriana y desde las tecnologías de su presente, a la búsqueda de un arte total. Definir el concepto de música visual no equivaldrá delimitar su correspondencia en categorías, sino obedecer a la simbiosis de su propia estructura.

Finalmente, una vez revisadas estas categorías, ¿a qué tipo de música visual sinestésica se refiere la obra de Mario Lavista? ¿Es solamente dentro de una de estas categorías donde podemos identificar su música?

4.2 *Partituras gráficas en el lenguaje musical de Mario Lavista.*

Una vez revisadas las taxonomías anteriores, tanto desde las implicaciones poéticas, teatrales, cineastas o pictóricas, se concluye que en todas las obras mencionadas hay una

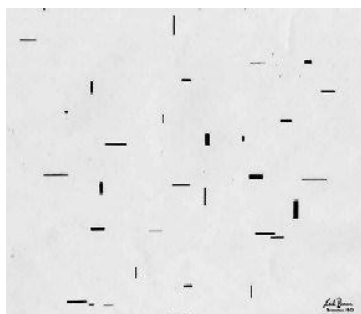
⁹⁹ Altar de muertos está compuesta de cuatro partes, donde en cada una de ellas se explora una forma de entender o asimilar a la muerte en nuestra cultura. Desde esta perspectiva, la primera parte es una ofrenda, la segunda parte lleva por nombre *Mitlán*, la tercer parte se titula La danza macabra y finalmente, la última parte fue denominada *Calaca* (Serrano, 2010:39).

tendencia hacia la transgresión de la partitura; proceso que no hubiese sido posible sin la presencia de la misma.

“La representación gráfica nunca es puro y simple signo para la música, sino que es siempre semejante a ella como en otro tiempo los neumas”¹⁰⁰. Las muchas relaciones que se han ido estableciendo recientemente entre la música y pintura, entre la música y poesía, no hubieran sido posibles sin la presencia de una notación musical (Dorfles, 1972:175). En este sentido, será la transgresión notacional el elemento que demarcará el acontecer de la música del siglo XX; ya que al cuestionarse su producción, también se restructurará el concepto de su interpretación.

Por ejemplo, a mediados de los años cincuenta del siglo XX compositores como Witold Lutoslawski, Walter Levín, Earle Brown, Molton Feldman, Christian Wolf, Cornelius Cardew y John Cage, buscaron dismantelar a la partitura de su aspecto mecánico interpretativo.

Bajo dicha finalidad, diversas composiciones fueron sustentadas en: la aleatoria controlada, la invención de códigos gráficos alejados de los signos musicales convencionales, la desaparición de instrumentos designados, el tiempo impreciso de ejecución, la ausencia de lecturas unidireccionales de los elementos graficados, la libre elección de intensidades, la desorientación del intérprete, la capacidad reflexiva sobre hecho sonoro, el performance con capacidades lúdicas y finalmente, la espontaneidad multidireccional. Un ejemplo primordial sería la obra *December 52*, del compositor norteamericano Earle Brown.



Partitura *December 1952*¹⁰¹, de Earle Brown.

En consecuencia, la música dejó de considerar a la partitura como una referencia absoluta en la ejecución de la obra; la música se alejó de su retórica. En definitiva, el sonido conjuntó un estallido de la forma a través de la construcción de obras abiertas, llevando a transformar el

¹⁰⁰ Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, en “Festschrift für Daniel Henry Kahnweiler, Verl. Gerd Hatje, Stuttgart, 1966.

¹⁰¹ *December 52* está compuesta de una única hoja, dividida en barras verticales y horizontales de diversos grosores y largos. En ella, las diversas grafías sugieren la creación de una realidad musical compuesta registros, intensidades y duraciones sonoras, debido a que no hay una instrumentación designada ni un tiempo específico de ejecución. Por tanto, esta partitura no tiene ninguna información que la determine así como ninguna dirección específica, siendo cualquier tipo de ejecución válida.

En consecuencia, el compositor enfatiza la necesidad de librarse de una lectura unidireccional de los elementos musicales graficados, y apuesta por las posibilidades que ofrece poder recorrer la partitura en todos los sentidos posibles (Bosseur, 2010:48).

aspecto físico de la partitura. También sumó la interdisciplinariedad desde las nuevas tecnologías.

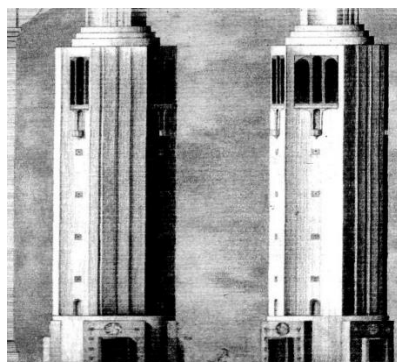
Bajo dicha lógica, “la libertad de la interpretación consistió en tener que inventar algo que no hay: ese texto en este tiempo. En definitiva no es el intérprete el que es libre: es la obra la que, a través del acto de la interpretación, se hace libre... El intérprete es el instrumento, no el sujeto, de esa libertad” (Baricco, 1999:20).

Tomando en consideración la noción de música visual, se corrobora que el sonido no solo implica una correlación con la sinestesia, sino también una construcción arquitectónica de estructuras notacionales y sonoras. Entonces, ¿a qué tipo de música visual se refiere la obra de Mario Lavista? Es decir, ¿es solamente dentro de una de estas categorías donde podemos identificar su música?

La obra de Lavista mantiene diversas relaciones con las categorizaciones de música sinestésica; pero la categorización que él reconocerá en sí, será presencia de la arquitectura visual y su correlación gráfico-musical. Así, tratar de identificar su obra en su sólo ámbito, sería fraccionar el alcance de la misma. Inicialmente habría que cuestionarse qué entiende Mario Lavista por música visual arquitectónica y su correlación con su componente gráfico-sonoro.

La relación entre música y arquitectura ha sido establecida por Lavista desde dos perspectivas: la del arquitecto De Cesare y la del músico Iannis Xenakis. En la primera, De Cesare creyó que la música era capaz de crear un espacio visual y para ello, buscó un sistema convirtiendo a los sonidos musicales en formas visuales. “Su interés se centró en las posibilidades que ofrecía la notación musical, ya que pensaba que una vez que los sonidos pudiesen ser vistos, es decir, leídos en una partitura, los diferentes modelos o patrones podrían ser reinterpretados para crear diseños en tres dimensiones” (Lavista, 2011:139).

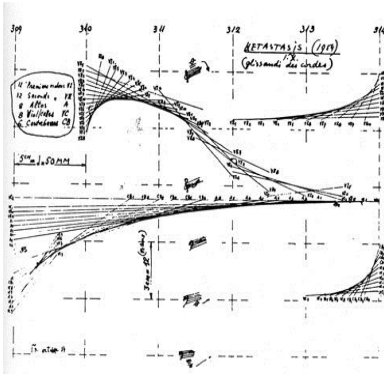
El arquitecto y escultor De Cesare tradujo partituras de Bach, Beethoven y Wagner, en construcciones virtuales arquitectónicas. Transformó la música en una representación arquitectónica visual, como se muestra a continuación con el *Ave María* de Bach-Gounod.



Diseño de John De Cesare según el *Ave María* de Bach-Gounod.

En la segunda clasificación, Lavista ubicó la obra del músico Iannis Xenakis. Desde su perspectiva, “logra establecer una estrecha relación, una relación casi orgánica, entre las estructuras musicales y las arquitectónicas. Hay en su obra una íntima correspondencia entre el gesto gráfico y el gesto musical, entre la conciencia sonora y la conciencia visual” (Lavista, 2011: 139).

La relación que busca Mario Lavista será la un todo explicitado en la partitura y recreado en la audición sonora. El componente visual de la partitura irá en relación a la audición, creándose lo visual como sinónimo de lo sonoro y solo desde este ámbito, edificaciones sonoras. No obstante, será el músico Iannis Xenakis quien trasladará arquitecturas musicales a la arquitectura en sí. Un ejemplo, su obra musical *Metástasis* (1953-1954) y su correspondencia con la construcción del *Pabellón Philips* en 1958.



Metástasis de Iannis Xenakis.



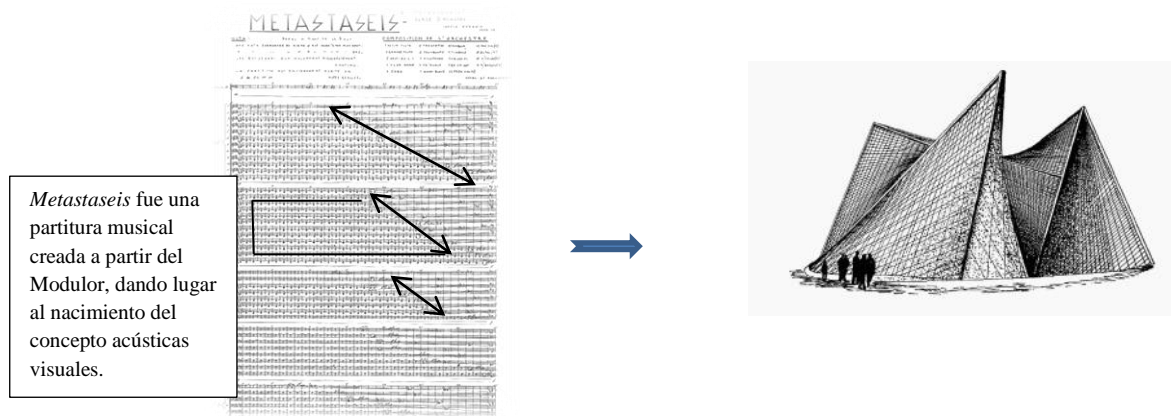
Pabellón Philips de Le Corbusier

Bajo una colaboración de 12 años con el arquitecto Le Corbusier, el griego Xenakis edificó diversas construcciones. Sin embargo, sería en 1958 cuando trasladaría problemáticas musicales a la arquitectura, bajo la creación del Pabellón Philips en la Exposición Universal de Bruselas. De lo anterior, Xenakis escribiría:

“Durante este periodo, percibí con fuerza el vínculo que frecuentemente se crea entre la música y la arquitectura, una recíproca influencia. En los conservatorios, los músicos aprenden que es necesario dotarse de un tema y, a partir de él, crear una forma mediante la yuxtaposición, la expansión, etc. En la arquitectura, el punto de partida lo proporciona el terreno, después aparece el programa donde se inscriben las funciones y más tarde, llegan los materiales. Se trabaja, por tanto, desde lo global hacia el detalle. A mí no me parecía, que tanto arquitectura como en música, este movimiento fuera completamente natural. En realidad, estos dos enfoques se contradecían, ya que en el oficio de arquitectura es necesario pensar a la vez de manera sintética y analítica, como lo hacía instintivamente la música” (Xenakis, 2009: 17). En consecuencia, Xenakis reconoció una relación implícita dentro de las dos disciplinas.

Una vez establecidas estas analogías, la conexión establecida por Xenakis con la música y la arquitectura, se ejemplificó a través de glissandos¹⁰² en la sección de cuerdas. “Estos glissandos formaron espacios sonoros, verdaderas masas de sonido, que se desplazaron continuamente en todas direcciones, y cuyo comportamiento, como señala el propio Xenakis, era equiparable a las paraboloides hiperbólicas del Pabellón Philips” (Lavista, 2011:141).

Asimismo, la relación entre la música y la arquitectura, también es equiparable desde la construcción misma de la partitura. Si se observa la primera hoja de la obra *Metastaseis*, pueden identificarse construcciones arquitectónicas en su interior.

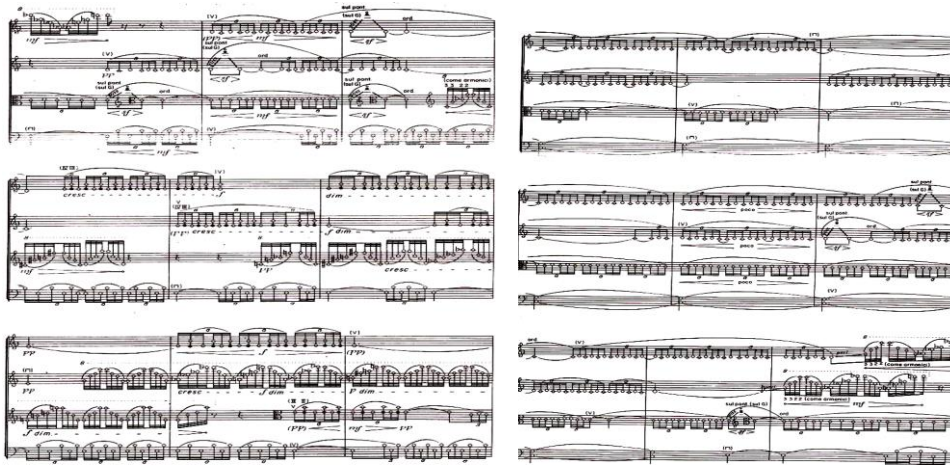


(Xenakis, 2009:78)

Desde esta perspectiva, si se analizan partituras de Mario Lavista (*Reflejos de la noche*), puede hacerse presente esta estructura arquitectónica sonora y por ende, la correlación de su pensamiento respecto a esta clasificación. Sin embargo, dicha relación arquitectónica será distinta respecto a Xenakis, porque aunque reconoce una relación entre música y arquitectura, su obra presenta un desarrollo más estable; sin grandes movimientos rítmicos. Su obra no es llevada a la construcción de arquitecturas físicas explícitamente; sino a construcciones sonoras arquitectónicas. Ello se corrobora en la partitura *Reflejos de la noche*, de Lavista.

Analizando la siguiente partitura de Lavista, se corrobora que visualmente la partitura no recrea una construcción arquitectónica desde los lineamientos de Xenakis; aunque si presenta modificaciones visuales respecto a las notaciones de otros siglos. Su obra, auditivamente sí recrea arquitecturas sonoras desde sonoridades armónicas. Ahí la particularidad de su obra respecto al pensamiento musical de Xenakis.

¹⁰² El glissando en música “es una figura melódica en la que el paso de un sonido a otro se lleva a cabo de manera continua, como si el sonido resbalara ascendente o descendentemente, antes de llegar al otro sonido” (Lavista, 2011: 11141). A lo anterior, cabría agregar que esta técnica varía de acuerdo al instrumento musical que lo realice.



En este sentido, la música recrea diversas estructuras fundamentadas en la conjugación de intervalos, duraciones, dinámicas y timbres, con la finalidad de crear progresiones geométricas proporcionadas (sección aurea). La relación entre música y arquitectura no aparece como una relación petrificada (Goethe), sino como una relación móvil. “La música es una arquitectura móvil” (Xenakis, 2009: 79).

Todos estos ejemplos corroboran que es a partir de la partitura donde puede corroborarse visualmente relaciones entre la música y la arquitectura; así como entre su realización sonora y su evolución. Ésta será la dirección de la música visual que interesará estudiar al compositor Mario Lavista.

Una vez establecidas dichas caracterizaciones, bastaría preguntar dos cuestiones: ¿cómo se construyen musicalmente dichas correspondencias? ¿Realmente Lavista emplea en su obra proporciones arquitectónicas musicales?

4.5.1 Serie Fibonacci en la obra de Stockhausen y Mario Lavista.

La composición del siglo XX ha utilizado para sus objetivos la serie Fibonacci¹⁰³; la cual permite establecer proporciones entre la sección aurea y las relaciones entre el número (notas, frases) y el espacio temporal. Su estudio permite reconstruir a la música como una matemática arquitectónica sonora; como una serie Fibonacci.

Teniendo en consideración los primeros siete números de la sucesión Fibonacci 1-2-3-5-8-13 y 21, puede observarse que cada número a partir del 3, es la suma de los dos anteriores números naturales.

0,1,2,3,5,8,13,21,34, 55, 89,144, 233, 377...

¹⁰³ Creada por el matemático italiano Leonardo Fibonacci en el siglo XII y comienzos del siglo XII.

Una vez resuelto esto, Lavista señala que compositores como Béla Bartók, Alban Berg, Debussy, Ravel, Scriabin, Brahms, Haydn, Bach, Ockeghem, Dufay y Machaut, han trabajado la proporción geométrica. Sin embargo, ¿también puede encontrarse dicha proporción en obras de compositores más contemporáneos como Stockhausen? Realizando un análisis de la obra *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen, puede conjeturarse una respuesta.

Visualmente, la obra está escrita para piano y a diferencia de otras obras como las de Earle Brown, aún se puede distinguir la presencia de un lenguaje musical. También puede corroborarse una presencia estructural demarcada en cada uno de sus compases. No obstante, ¿puede encontrarse el principio matemático de la serie Fibonacci del siglo XII en obras del siglo XX?

Partiendo de las numeraciones de la serie Fibonacci es 1-2-3-5-8-13 y 21, bastaría aplicar este principio a la construcción del numerador y denominador de los dos sistemas. Así, obtendríamos que cada fracción del sistema esté dispuesta bajo un principio Fibonacci.

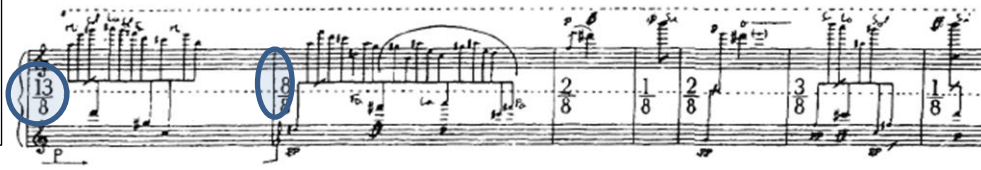
Cada principio Fibonacci hace entender a la música como una arquitectura en el tiempo y a la arquitectura como una suerte de música congelada.

Fragmento de *Klavierstück IX*


Notas 13 - 21 -2 -1 -3 -8 -3

SISTEMA #1

 Numerador
 Denominador



Sistema # 2



Notas 8 -13 -8 -3 -2 -2 -5 -3

Sistema 1

N 13	8	2	1	2	3	1
D 8	8	8	8	8	8	8

Sistema 2

N 5	8	3	2	1	2	1
D 8	8	8	8	8	8	8

Por tanto, a nivel de sistemas puede verse que todos los numeradores y denominadores están creados bajo los primeros números de la serie “1,2,3,5,8,13,21”. Este cálculo también ocurre en el número de notas por compás, donde cada suma de notas obedece a un número correspondiente con la serie matemática.

Sistema 1

Notas por compás.

13	21	2	1	3	8	3
----	----	---	---	---	---	---

Sistema 2

Notas por compás.

8	13	8	3	2	2	5	3
---	----	---	---	---	---	---	---

En consecuencia, será en esta visión donde el compositor Mario Lavista identificará la relación de la música con la arquitectura. Entenderá a “la música como una arquitectura en el tiempo, y a la arquitectura como una suerte de música congelada” (Lavista, 2001: 147). Será la música quien dotará a la arquitectura de movilidad.

La relación entre música y arquitectura es inminente; cada obra necesita de un espacio acústico adecuado para su ejecución. La relación entre sonido y estructura poseerá una multiplicidad de perspectivas, siendo la proporción en la reconstrucción sonora del tiempo un tema que interesará a Lavista:

“Estamos en presencia de una proporción de orden geométrico, una proporción que determina y configura un espacio arquitectónico, y que puede asimismo ser oída, ser escuchada, es decir, ser expresada en términos estrictamente sonoros. La música se convierte así en una verdadera geometría en el tiempo” (Lavista, 2011: 144), definida “como una experiencia de transitoriedad. Los sonidos no duran” (Marconie, 2007: 112).

Una vez establecidos estos elementos, ¿realmente se puede ubicar dicha técnica en la obra de Lavista? ¿la proporción a través del empleo de la serie Fibonacci?

Partiendo de una de sus primeras obras, *Pieza para un pianista y un piano*, es evidente que la presencia Fibonacci recrea la obra.



Analizando las numeraciones recreadas en la obra “34, 5, 2,5, 13, 5, 34,3,5,8,3,21,2,3,4,5...”, es evidente que el compositor Lavista empleó la técnica Fibonacci para la construcción de la obra. Su obra guarda correspondencia con dicha técnica, aunque no toda su música esté construida desde dicha caracterización.

Tomando todas estas perspectivas, se concluye que la obra compositiva de Lavista abarca mucho más que una connotación sinestésica; debido a que en ella también están presentes proporciones geométricas en relación a la sonoridad arquitectónica. Por tanto, la música visual es un fenómeno mucho más complejo en el que están implícitos diversos componentes, propios de mediados del siglo XX.

Finalmente, ante la pregunta de ¿a qué tipo de música visual se refiere la obra de Mario Lavista? Podría enunciarse que a ésta, sin negar las otras taxonomías. En realidad, todo es parte de un todo; no hay límites entre los lenguajes musicales del siglo XX. Todo es parte de su historia musical.

En conclusión, la obra visual de Lavista emerge desde la expresión de su época, ya que “los músicos hacen de la música no sólo su propia expresión, sino también expresión de la época y de la sociedad en que surge” (Bloch, 2004:157). Hoy, interpretar significa liberar cierta tradición musical culta en un espacio abierto hacia la modernidad (Baricco, 1999:20). Ahí la presencia de todas estas innovaciones visuales musicales.

Recapitulando, es en este último capítulo donde la obra de Mario Lavista se reconstruye una presencia interdisciplinaria: la poesía, la pintura, la literatura y la arquitectura confluyendo desde la filosofía de la música de siglos anteriores, para la comprensión de la sonoridad actual.

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación logra demostrarse cómo en los últimos años la música converge dentro de una relación interdisciplinaria, donde ya no es posible establecer fronteras o límites dentro de una pluralidad de lenguajes transitando en sí misma. Abordar la música del siglo XX es trascender su denominación de ruido o falta de sentido, por una mayor reflexión estrechando los vínculos de su integralidad: la filosofía.

Es necesario comprenderla como un proceso exigiendo más que un alejamiento tonal o la desintegración de la forma. La composición del siglo XX es el resultado de la evolución de la música denominada clásica, la cual demuestra que la sonoridad tonal no finalizó en compositores emblemáticos de la historia del pasado, sino que aún yace la inclusión de diversas tecnologías a su construcción. La sonoridad del siglo XX es la evolución de la humanidad a través de su pensamiento y sus realidades históricas.

En este sentido y partiendo de la relación entre música y filosofía, la investigación esclarece el proceso musical del siglo XX como una apertura de posibilidades no absolutas, no totalitarias y no finitas. La indagación reconstruye la sonoridad del siglo como una desintegración tonal, enmarcada por cuestionamiento del todo musical (nuevas disposiciones entre el intérprete y público); es decir, la desorientación interpretativa, nuevas notaciones, códigos interpretativos, efecto sorpresa, espontaneidad, azar, juego sonoro, libre elección de intensidades, estructuras arquitectónicas, simplificación, vacío, digitalización del sonido, nuevas disposiciones instrumentales, espectacularidad, hiperracionalización, desintegración fónica, revaloración del silencio, ausencia de un método específico interpretativo, transitar interdisciplinario, ironía, etc.

Sin embargo, el análisis reflexivo de la obra de Mario Lavista conlleva a agregar a la definición otras categorizaciones: la presencia de composiciones tonales transitando aún en el siglo XX y la necesidad de repensar la música desde la filosofía y la inclusión literaria. Su obra demuestra que la música del siglo XX no está desligada de la literatura, la mitología, la poesía, la filosofía, la arquitectura, el teatro, el cine y la pintura. Está implícita dentro de la educación integral y la búsqueda de la identidad de sí misma; la identidad del ser humano.

Su obra denota la noción de un filosofar sin más: abordar desde nuestra particularidad los temas universales; cuestionar el ser del hombre desde el ser de la música (*Reflejos de la noche, Simurg*). El objetivo se centra en reavivar a través de la música, el principio de la identidad. Por tanto, a la definición de música del siglo XX la investigación suma la indagación filosófica de la identidad, ejemplificada en un tender universalista (formas abiertas musicales) y no nacionalista (formas cerradas musicales). Desde esta perspectiva, la música suma estructuras cíclicas (Mario Lavista).

Entre otras características, la presente indagación suma al ser de la música del siglo XX un diálogo con el pasado, puesto que no busca de manera absoluta la fragmentación con su

procedencia ni un constante anhelo por lo nuevo. Ello se testifica en la obra de Mario Lavista, quien a través de su ópera *Aura* demuestra la inquietud de hacer del pasado el presente de la música.

A diferencia de sus contemporáneos, su obra no aboga por la desintegración fónica de la palabra sino por las nuevas posibilidades tímbricas de los instrumentos tradicionales. Su obra afirma la invención sonora de sus historias literarias; la anulación de voces protagónicas, atmósferas sinestésicas; la eliminación de la espontaneidad indeterminada, la carencia de la desintegración gráfica, la falta de elementos visuales y la ausencia de la búsqueda por lo nuevo. Su obra aboga por la planificación musical dirigida, la estructura cíclica mitológica y el redescubrimiento del pasado a través de un puente ontológico gadameriano con su presente. No obstante, sus primeras composiciones subrayaron la contradicción a sus obras posteriores.

Desde este sentido, la investigación suma a la definición de música del siglo XX la ambigüedad de su concepto, sin ser por ello ambigua. En otras palabras, la sonoridad del siglo XX no surge absolutamente como una ruptura con el pasado, sino busca la innovación desde los aprendizajes de siglos anteriores y los adelantos tecnológicos de su inmediatez. Por tanto, la sonoridad del siglo no puede entenderse únicamente como la música de la indeterminación, el azar, sino como una sonoridad de múltiples rostros compositivos.

Por otra parte, respecto a la creación de una nueva estética, la obra de Mario Lavista no subraya la creación de una nueva estética musical. Sus composiciones están contenidas desde los mismos principios de otros tiempos, aunque la particularidad de algunas de sus obras tienda a la reflexión sobre lo siniestro (*Aura* y *Marsias*). Por consecuencia, la sonoridad del siglo XX está inmersa en una heterogeneidad, donde ya no es posible recordarla dentro de una estética uniforme, genealógica y totalitaria. Las fronteras entre lo bello y lo feo sustituyen sus límites por una relación quiasmica.

Las composiciones del siglo XX no buscan una nueva estética, ponen en el centro de sus reflexiones la connotación de lo siniestro reiterando la realidad y el cuestionamiento por lo bello. En un mundo abierto a todas las posibilidades creativas, al olvido de las prohibiciones interpretativas o la falta de límites entre las libertades compositivas y las áreas interdisciplinarias, la filosofía de la música no encuentra un espacio propicio para su desarrollo específico, ni para una estética musical. En este sentido, la investigación no testifica ni construye una genealogía o una nueva filosofía de la música a través de la obra de Lavista; no hay límites discernibles. La música del siglo XX surge como el después de las teorías estéticas de Adorno.

La presente indagación corrobora que son innegables los lazos entre la filosofía y la música, ya sea desde antes del siglo XX o en su posterioridad. Por ejemplo, las obras de Lavista parten de reflexiones filosóficas como el cuestionamiento por la identidad universal, la

finitud humana, el amor trascendiendo las fronteras entre la vida y la muerte (límites no discernibles), la trascendencia, la eternidad, contrastes entre lo perfecto (divino) y lo imperfecto (demoníaco), el juego de las ausencias, la soledad, el erotismo, el eterno retorno, la nulidad del tiempo, la virtualidad y la pregunta por el ser de la sonoridad; nuestro ser. Su obra renace a partir de un reflexionar musical y la reafirmación de una educación integral de la música.

Por tanto, la investigación afirma que el siglo XX puede abordarse a través de la conjugación de estos dos pensamientos y no bajo el encasillamiento de una nomenclatura. La investigación reitera la necesidad de una educación integral, donde disciplinas como la música, la literatura, la gramática, la matemática y la medicina, se estudien desde la hermandad de su origen: la reflexión filosófica. Asimismo, es también la obra de Mario Lavista quien corrobora la necesidad de implementar en el siglo XX una educación integral.

Tal como se revisó a lo largo de esta tesis, el compositor fundamenta su discurso en diversos argumentos mitológicos de la cultura griega; es decir en la integralidad. Si la música significó un factor civilizador en la educación humana griega, la educación actual también debe proclamar una interdisciplinariedad integral. La educación debe regresar a los principios de su pasado, pero desde las particularidades de su actualidad; debe abogar por el desarrollo total y no parcial de las capacidades creativas del hombre, debe hacernos sensible a lo sensible. El aprendizaje debe estar inmerso dentro de una educación estética interdisciplinaria.

En resumen, es desde esta perspectiva que la investigación reitera a partir de la obra compositiva y escrita de Mario Lavista, estructuras circulares volviendo sobre sí, composiciones artísticas sustituyendo el olvido por la memoria histórica. La música del siglo XX no aparece únicamente como un sonido en sí, sino como un diálogo de infinitas posibilidades artísticas integrales y tecnológicas. Abordar el estudio de la música de este siglo sin contemplar su momento histórico, la evolución del pensamiento, la desintegración, los adelantos tecnológicos, la negación de la tonalidad, las diversas manifestaciones artísticas, así como la necesidad de su juego esperando ser jugado, es fragmentar el ser de su realidad. La música exige una revaloración distinta, un concepto distinto del arte inacabado de sus antecesores, una respuesta que jamás será absoluta por la misma infinitud de la filosofía.

Finalmente, dentro de esta interdisciplinariedad, la música del siglo XX enmarca una estrecha relación con la arquitectura, la pintura y la poesía, ya sea de manera poética o en la estructuración de las formas de su realización gráfica (*Jaula*). Un elemento característico de la sonoridad del presente siglo es la sinestesia en relación con la música visual.

Desde esta perspectiva, se concluye que en la música visual no se puede realizar una taxonomía como tal, ya que en algún momento se conjunta el sonido con la imagen, la

imagen con la palabra y el sonido, y en estos últimos la connotación de la espectacularidad. Por música visual se entiende una transformación notacional, sustentada en la interdisciplinariedad: el teatro, la pintura, la poesía y la arquitectura.

Asimismo, Mario Lavista identifica la relación de la música con la arquitectura; entendiendo a la música como una arquitectura en el tiempo, y al arquitectura como una música congelada. Es la música quien dota de movilidad a la arquitectura y esta última, quien dicta estructuras gráficas acústicas. Por tanto, la investigación demuestra que la música de mediados del siglo XX implica la combinación de diversas disciplinas, aspirando desde una visión wagneriana y desde las tecnologías de su presente, a la búsqueda de un arte total.

A través de reflexiones filosóficas y documentos literarios dialogando en la obra del compositor, se concluye que la obra de Lavista aporta una nueva noción respecto a la comprensión de la música del siglo XX. La sonoridad de mediados de 1950 no es totalmente una estructura indeterminada, sino un presente forjando un pasado musical desde la inclusión de la tonalidad parcial, la instrumentación tradicional, el retorno interdisciplinario integral, argumentos literarios, integridad lingüística, etc. El estudio de su obra demuestra la necesidad de estudiar la música desde la filosofía, antes de juzgar la realidad sonora únicamente por un prejuicio sonoro atonal y visual. La música del siglo XX demanda la participación en su juego y una mayor reflexión receptiva.

Es a partir de estos resultados, que la obra de Mario Lavista logra repensar el todo, y acercarnos al hacer de nuestra música contemporánea en México. Demuestra que nuestro presente musical no es equiparable a una falta de sentido; es un acontecer esperando ser reflexionado. Corrobora la desintegración de la forma no como un suceso aislado y absoluto, sino presente en todas las manifestaciones artísticas. Desde esta perspectiva, si bien la música posee una nueva estructura visual y auditiva, es la interpretación de su ejecución quien recrea su contenido significativo. La música significa a través de la interpretación de sus elementos reflexionados; ahí su contenido. No obstante, también es innegable la existencia de obras compositivas inmersas de indeterminación sin objetivo.

Finalmente, desde la estructura circular de sus obras, el compositor sugiere en un breve futuro el regreso del sonido desintegrado del siglo XX a su origen (tonalidad), pero desde la reformulación de su presente compositivo (forma libre). La música es un constante renacer sobre sí misma, sobre su historia y sobre el devenir de la misma.

Concluyendo, los resultados de esta investigación rectifican la integralidad de la filosofía y la música no sólo en su fluir, sino en relación con otras disciplinas como la literatura. La presente indagación permite acercarnos a los nuevos procesos compositivos; cuestiona la ausencia y la presencia de la música clásica en el siglo XX; facilita un acercamiento a una pluralidad de lenguajes conviviendo en una misma época.

Asimismo, proporciona los elementos necesarios para interpretar a la música no solo como una composición de sonidos, sino como una composición de conocimientos integrales y, a la filosofía, como una disciplina capaz de relacionar al hombre con su problemática desde cualquier perspectiva.

Hoy la música está inmersa en una heterogeneidad, donde no es posible identificarla dentro de una estética uniforme y totalitaria. Ello no significa que diversos principios del pensamiento adorniano no sigan inmersos en la música de mediados siglo XX y el siglo XXI, no obstante, también es innegable que la música siguió su curso. Hoy, la música posee un contenido esperando ser develado, esperando develarnos. En definitiva, no basta acercarnos a la audición de las obras del siglo XX, es necesario interpretarlas a través del estudio de sus contenidos.

Finalmente, si bien esta investigación no logra concretar la creación de una filosofía de la música en el siglo XX ni una nueva estética o genealogía, si brinda parámetros para abordar la incompreensión de nuestro presente desde dos disciplinas integrales: la filosofía y la música, develando el cimiento literario en la obra de Lavista. Devela el ser de la música desde el ser de la filosofía.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.

Adorno, Theodor. *Teoría estética*, Madrid: Akal, 2004. [Original 1969].

Aguilar, Ananay. "La circularidad en Aura, la ópera de Mario Lavista", en *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol.1, No.2, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, 2005, pp. 53-71.

Aspée, Daniela. "Aura de Carlos Fuentes, un poema a la desesperada necesidad erótica", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, No. 30, p.1-
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/auracf.html>
(Consultada el 2 de mayo del 2012)

Barricco, Alessandro. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: una reflexión sobre música culta y moderna*. Madrid: Siruela, 1999.

Bloch, Ernst. *El principio esperanza*, Madrid: Trotta, 2004 [1947].

Bravo, Hernán. "Una conversación con Mario Lavista" en *Letras Libres*. México: Letras libres, 2009.

Brennan, Juan Arturo. Cuadernillo. *Aura*, Música por Mario Lavista. INBA y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 1990.

Carredano, Consuelo. *Lavista Camacho, Mario*, Diccionario de la música española e hispanoamericana, vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, p. 803-812.

Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Conaculta. "México Abstracto. La colección del museo de arte moderno en el espíritu de una época (1959-1979)", en *Conaculta*. México: Conaculta, 2010.

Dorfles, Gillo. *Naturaleza y arteificio*. Barcelona: Lumen, 1972.

Dufrenne, Mikel. *Estética y Arte*. Madrid: Deusto, 1989.

Durán, Gloria. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México: UNAM, 1976.

Edith, Negrín. *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*. México: Siglo veintiuno editores, 2002.

Fisherman, Diego. *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

- Fubini, E. *El siglo XX: entre música y filosofía*, Madrid: Universidad de Valencia, 2004.
- Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza, 1999 [1988].
- Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Era, 1962.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1980.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Galvéz de Aguinaga, Fernando. “De lo sonoro viene la imagen: Pujol Barajas”, en *Pauta*, no.113 (enero-marzo de 2010).
- Gallardo, Andrés. “Octavio Paz, Identidad y Lenguaje”, en *Scribd*.
<http://es.scribd.com/doc/2570989/Identidad-y-lenguaje>
(Consultada el 6 de agosto del 2012).
- Imagen “Available Forms” de Earle Brown.
<http://www.earle-brown.org/works.focus.php?id=25>
(Consultada el 1 de febrero del 2013).
- Imagen “December 52” de Earle Brown, (Julio 27, 2012).
<http://susmanmusic.wordpress.com/tag/earle-brown/>
(Consultada el 1 de febrero del 2013).
- Imagen “De ser árbol”, de Sandra Pani, (2012).
<http://lacurtiduria.blogspot.mx/2012/07/exposicion-de-ser-arbol-sandra-pani.html#!/2012/07/exposicion-de-ser-arbol-sandra-pani.html>
(Consultada el 4 de julio del 2012).
- Imagen: Pabellón Philips de Le Corbusier, (2013).
http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros03/moreno_02.htm
(Consultada el 1 de febrero del 2013).
- Imagen “Puerto”, de Robert Rauschenberg, (2008).
<http://klandestinos.over-blog.es/article-robert-rauschenberg-89998909.html>
(Consultada el 23 de enero del 2013).
- Kahler, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. México: Siglo XXI, 1968.
- Lanza, Andrea. *Historia de la Música, 12. El siglo XX*, Madrid: Turner, 1987.
- Lavista, Mario. “John Cage (1912-1992)”, en *Letras Libres*. México: Letras Libres, 2009.

- Lavista, Mario. *Cuaderno de viaje*. México: CENIDIM/UNAM, 1994.
- Lavista, Mario. *Diálogo entre Música y Poesía*. México: Colegio Nacional, 2004.
- Lavista, Mario. *El lenguaje del músico*. México: Colegio de México, 1998.
- Lavista, Mario. *Música y Arquitectura*. México: Colegio Nacional, 2011.
- Lavista, Mario. *Pauta*, Núm. 102, *Notas sin Música*. México: Pauta, 2007.
- Lavista, Mario. *Pauta*, Núm. 113, *Cuaderno de teoría y crítica musical*. México: Pauta, 2010.
- Lavista, Mario. *Reflejos de la noche*. México: Ediciones Mexicanas de Música, 1991.
- MacMasters Merry. “Luego de 30 años, Lavista interpretó obra de Cage escrita por Arnaldo Coen”, en periódico *La Jornada*. México: La Jornada, 2010, pp. 6-9.
<http://www.jornada.unam.mx/2010/06/10/cultura/a06n1cul>
 (Consultada el 6 de enero del 2013)
- Maconic, Robin. *La música como concepto*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Malström, Dan. *Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Morgan, Robert. *La música del siglo XX*, Madrid: Akal, 1991.
- Ordiz, Javier. *El mito de la obra narrativa de Carlos Fuentes*. Salamanca: Universidad de León, 2005.
- Pahlen, Kurt. *Diccionario de la Ópera*. España: Emené, 1995 [1981].
- Palapa, Fabiola. “Mario Lavista refrenda el renacimiento instrumental a partir de la digitalización”, en periódico *La Jornada*. México: La Jornada, 2011.
<http://www.jornada.unam.mx/2011/09/10/opinion/a04n1cul>
 (Consultada el 1 septiembre del 2012).
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México I y II*. México: Universidad Panamericana, 2007.
- Paredes, Miguel. “Fontana Mix, John Cage”, en *Ugly, Useless & Unstable (Architecture)*. Julio 2008. <http://375gr.wordpress.com/2008/07/>
 (Consultada el 25 de enero del 2013)
- Parker, Robert. *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*. México: Conaculta, 2002.

- Paz, Octavio. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: .1967.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983 [1950]
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967 [1950]
- Pineda, Carlos. “La voz y sus transmutaciones, en vox Balaenae de George Crumb”, en *Pauta*, no. 102 (abril-junio de 2007).
- Pineda, Carlos. “Música visual y grafismo experimental: las fronteras de la notación musical contemporánea”, en *Pauta*, no. 113 (enero-marzo de 2010).
- Plana, Beatriz. “Cuicani el virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista”, en *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, No. 5, p. 41-52.
<http://bdigital.uncu.edu.ar/1225>.
 (Consultada el 23 de marzo del 2012).
- Platinga, León. *La Música Romántica*. Madrid: Akal, 1992.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa Calpe, 2011 [1934].
- Ross, Alex. *El ruido eterno*. Madrid: Seix Barral, 2009.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona, 1999. : Anthropos.
- Schopenhauer, Arthur. *Pensamiento, palabras y música*, Madrid: Edaf, 2009.
- Serrano, Marissa Viani. “Entrevista a Gabriela Ortiz”, en *Pauta*, no. 113 (enero-marzo de 2010).
- Sobrino, José. *Diccionario enciclopédico de terminología musical*. México: Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000, p. 83-84.
- Sommers, Joseph. *After the Storm*. México: Imprenta de la Universidad de Nuevo México, 1968.
- Stevenson, Robert. *Music in Mexico*. Nueva York: 1971 [1952].
- Trías, Eugenio. *Ciudad sobre ciudad*, Barcelona: Destino, 2001.
- Trías, Eugenio. Estética y teoría de las artes, *Ciudad sobre ciudad*. Barcelona: Destino, 2011.
- UNAM. “Mario Lavista” en *Revista Digital*. México: Revista digital: UNAM, 2002.
- UNAM. “Poesía de Xavier Villaurrutia”, en *Material de Lectura UNAM*. Universidad Nacional Autónoma de México

[http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=37
&Itemid=1&limit=1&limitstart=3](http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=1&limit=1&limitstart=3)

(Consultada el 15 de junio del 2012)

Vargas, Ángel. “Acoge el IAGO exposición con dibujos de Sandra Pani y música de Mario Lavista”, en periódico *La Jornada*. México: La Jornada, 2012, pp.1.

<http://www.jornada.unam.mx/2012/07/07/cultura/a05n1cul>

(Consultada el 7 de julio del 2012).

Vargas Ángel. “Evoca Lavista la naturaleza iconoclasta de John Cage, al rebasar las fronteras del arte”, en periódico *La Jornada*. México: La Jornada, 2012, pp. 5.

<http://www.jornada.unam.mx/2012/09/04/cultura/a05n1cul>

(Consultada el 19 de enero del 2013).

Vargas, Ángel. “Sandra Pani y Mario Lavista plantean diálogo directo entre pintura y música”, en periódico *La Jornada*. México: La Jornada, 2011, pp. 5.

<http://www.jornada.unam.mx/2011/10/05/cultura/a05n1cul>

(Consultada el 25 de enero del 2013).

Vázquez, Hebert. *Cuaderno de viaje*. México: Pauta, 2009.

Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia de la muerte*. España: Signos, 1999.

Xenakis, Iannis. *Música de la arquitectura*. Madrid: Akal, 2009.

Zea, Leopoldo. *La filosofía americana como filosofía sin más*. México: Siglo veintiuno editores, 2010 [1969].