



CINE

Lamb: una familia de tantas



FERNANDA SOLÓRZANO

o recuerdo haber visto antes una película como *Lamb*. No es un juicio de valor, aunque pocas cosas me entusiasman tanto como aquellas películas que lo alejan a uno de sus reacciones habituales. Ganadora del premio a la mejor película en la edición reciente del Festival de Sitges, dedicado al cine fantástico, y del premio a la originalidad en la sección *Un certain regard*, en Cannes, *Lamb* ha sido descrita como una cinta de “horror sobrenatural”. El adjetivo es indiscutible: el evento central de la trama escapa a las leyes de la naturaleza. ¿Pero es un relato de horror? No estaría tan segura. No lo es para los protagonistas;

ellos, por el contrario, se sienten bendecidos por la irrupción de lo sobrenatural en la cotidianidad. Su vivencia debería ser el criterio a considerar.

Ópera prima del islandés Valdimar Jóhannsson, *Lamb* transcurre en uno de esos paisajes que ilustran la idea de “fin del mundo”: un valle montañoso cuya majestuosidad quita el aliento, pero que no necesariamente invita a ser habitado. Los humanos que se instalen ahí habrán cortado sus vínculos con la llamada civilización. Si encima se considera que los bosques nórdicos están poblados por seres mitológicos, adentrarse en ellos implica aceptar los riesgos de ingresar a territorio fantástico. La noción de colindancia es central en *Lamb*. Llegado un punto en la historia, quedará claro que se cruzaron límites sin consenso previo.

Todo esto se sugiere desde la primera secuencia: en medio de una tormenta de nieve de por sí infernal, una manada de caballos huye de una amenaza invisible. El sonido del ventarrón se mezcla con algo que parece un rugido. Las siguientes escenas están filmadas desde la perspectiva de ese *algo*: la cámara se aproxima a un establo, y al abrirse la puerta todos los borregos fijan la mirada en aquel que llega. No es una presencia que les resulte familiar. Luego se verá a uno de ellos tambalearse y caer desplomado. Más adelante se entenderá por qué.

Tras este prólogo narrado desde puntos de vista tan inusuales, el guion presenta a sus protagonistas humanos: Maria (Noomi Rapace) y su esposo Ingvar (Hilmir Snær Guðnason), dedicados a la cría de corderos y sin mucho de que hablar. Sus momentos de mayor intimidad ocurren cuando asisten juntos a los partos de las borregas; Maria las ayuda a expulsar a sus crías, y se asegura de que las limpien y las reconozcan como propias. Ingvar observa todo y sonríe conmovido. Fuera de esos momentos, la pareja se comunica poco: solo para repartirse tareas o, por ejemplo, si el tractor tiene un rui-

Fotograma: *Lamb*, de Valdimar Jóhannsson.

dito nuevo que habrá que revisar. Sus silencios, sin embargo, parecen ser síntoma de algo más. La sospecha se refuerza cuando, una mañana, un Ingvar animado comenta con María algo que escuchó: los científicos dicen que será posible viajar al futuro. Ella simplemente responde que sería mejor retroceder en el tiempo. Pronto sabremos que hace poco la mujer parió a una niña muerta y que la pareja no supera el duelo. Su ánimo sombrío cambia el día en el que, como siempre, asisten al parto de una borrega. Este, sin embargo, no será un parto habitual. A diferencia de los varios corderos que hemos visto nacer en secuencias previas, este asoma primero la cabeza. Su madre puja con gran esfuerzo, hasta que, por fin, el cuerpo es expulsado y cae sobre la cama de paja. Esto último pasa fuera del encuadre. Por un instante, y por la expresión perturbada de María y de Ingvar, se tiene la impresión de que la cría no sobrevivió. Luego la pareja se arrodilla junto al cuerpo e intercambia miradas intensas —él, de algo que parece temor y ella, de total ilusión—. María recoge al bebé y lo arropa con la chamarra que llevaba puesta. Su aspecto no es muy de este mundo, pero eso no le impide a María asumir el rol de flamante mamá.

No revelaré el aspecto de la recién parida. Basta decir que es de naturaleza híbrida, y que esto sin duda influyó en que María e Ingvar la llevaran a vivir con ellos y le pusieran el nombre de su hija muerta: Ada. La criatura duerme dentro de la casa, en una cuna fabricada por su padre humano. La pareja la arrulla por turnos, y, cuando es un poco mayor, le dan de comer en su sillita infantil. Con la llegada de Ada, María e Ingvar vuelven a reír. Ven la televisión juntos, con Ada durmiendo en el medio —su cabecita de cordero blanco apoyada plácidamente sobre el hombro de mamá o papá.

El segundo acto de *Lamb* narra los obstáculos a los que se enfrenta la nueva familia. Desde el acoso de la madre biológica de Ada hasta la resistencia de Pétur, hermano

de Ingvar, quien se niega a aceptar a Ada como su sobrina. Pétur pregunta “¿qué diablos es eso?”, refiriéndose a ella. La respuesta de Ingvar es compleja y hasta aceptable como moraleja. “Es la felicidad”, le dice a su hermano. No hay nada más que explicar.

Esto lleva de vuelta a si *Lamb* es una historia de horror. Puede ser que, para muchos, lo que produce espanto (o, de menos, repulsión) sea la naturalidad con la que María e Ingvar tratan con amor infinito a lo que la mayoría consideraría un engendro. No solo eso, sino que le procuran cuidados que deberían destinarse únicamente a *cachorros* de la especie humana. ¿Es tanta su desolación que han perdido la brújula? ¿Son perversos por no contemplar las necesidades de la extraña criatura (y las de su madre borrega, desesperada por recuperarla)? O, por el contrario, y como sugirió Ingvar, los términos de la felicidad ajena no deben someterse a criterios de normalidad. Este último argumento resuena en quienes, por ejemplo, afirmamos que nuestras mascotas son tan amadas como lo sería un hijo —y estamos dispuestos a discutir con quienes nos acusan de banalizar la idea de maternidad, incluso de familia—. Seguro no fue la intención de Jóhannsson trazar ese paralelo, pero esa sugerencia incómoda abona al atractivo de *Lamb*. Si la película no es propiamente un relato de horror, tampoco es una parodia de esos vínculos interespecies que a algunos les parecen inocuos (o, diría Ingvar, “la felicidad”) y a otros un signo de degradación moral.

Y es que *Lamb* podría ser ridícula o generar humor involuntario. Algo crucial para que esto no ocurra es la inmersión de Rapace en un personaje que parecería imposible de interpretar con convicción y honestidad. Desde que arropa a la recién nacida hasta que comete un acto violento para evitar que se la arrebaten, Rapace ayuda al espectador a conservar la credulidad. Nunca toca una nota falsa, algo admirable si se considera

que nada de lo que sucede aquí tiene su correspondiente en la realidad.

El aspecto desconcertante de Ada, enfundada en ropita de campo, sin duda hará reír a varios. El efecto cómico, sin embargo, se desvanece pronto. Y es que viéndolo del otro lado —todo en esta película puede verse desde el otro lado— la pequeña y monstruosa Ada es un personaje que exuda tristeza. No que ella la experimente —o no en los primeros actos—, pero la historia todo el tiempo subraya lo inviable de su existencia. Por un lado, la paradoja: si Ada habrá de vivir como humana, tendrá que hacerlo en total aislamiento. Por otro, la eventual toma de conciencia sobre su origen, que parece causarle dolor y confusión. Se percibe en ciertas escenas, como en la que se mira al espejo (quizá por primera vez) o en la que observa con curiosidad un grabado que cuelga de un muro, en el que aparece un rebaño enorme. Entre más avanza la trama, más ensimismados nos parecen María e Ingvar: humanos empeñados en reemplazar sus pérdidas, sin considerar nada más.

De primera impresión, el desenlace de *Lamb* es trágico. No lo revelaré, pero marca el fin abrupto de esa utopía familiar que tanto escandalizó al tío Pétur, y que incluso él llegaría a aceptar. Es un cierre poderoso, que da sentido a esas primeras secuencias de animales perplejos (y uno desmayado). Una opción para el espectador es solidarizarse con el dolor de María, de nuevo enfrentada a una pérdida brutal. La otra es imaginar que *Lamb* es un relato que suelen narrarse los entes fantásticos al otro lado de la frontera, y que habla de humanos perversos que pagaron su osadía. Viéndolo desde ese lado —todo en *Lamb* puede verse así— esta sería la emotiva historia de una reunión familiar. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia *Cine aparte* y en TVUNAM conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* en México (2017) y España (2020).



TEATRO

Retornos cervantinos

A

VERÓNICA BUJEIRO

punto de alcanzar sus cinco décadas y considerado como uno de los festivales más importantes a nivel internacional por ser un escaparate de actividades artísticas y de creadores de alto perfil, el Festival Internacional Cervantino tiene un vínculo especial con el arte escénico que va más allá de su origen, anclado a la tradición de representar los *Entremeses* escritos por Miguel de Cervantes en calles de la ciudad de Guanajuato. Tal es su impacto que generaciones de espectadores se han deleitado con artistas de talla histórica como Peter Brook, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Lindsay Kemp, Frank Castorf, Christoph Marthaler, Tomaž Pandur, Romeo Castellucci, Josef Nadj, entre una larga lista de creadores. El recorrido que ha tenido el festival a lo largo de su historia ha forjado una auténtica experiencia formativa al acercar el panorama y un conocimiento sobre las tendencias, temas y el proceder de la creación contemporánea, que habitualmente levanta una gran expectativa sobre las sorpre-

sas que tendrán las siguientes emisiones, como fue la presencia de Thomas Ostermeier en la emisión del 2019.

Durante el 2020 el FIC tuvo que asumir la misma pausa dramática que sacudió al mundo entero, derivando su subsistencia a una experiencia digital que no solo cumplió con algunas de las pautas programadas, sino que funcionó para resarcir el necesario contacto entre artistas y público, lo cual resultó un aprendizaje importante sobre lo imprevisto que puede ocurrir con la presencia, pero también ante lo efectivo que resulta acortar distancias y facilitar el contenido a una mayor audiencia. Es por ello que en este 2021, cuyo tránsito lleva una vía lenta hacia el retorno a una normalidad que nunca volverá a ser la misma, pero de apariencia más favorable que el año anterior, el FIC fue una experiencia híbrida en la que colaboradores del Centro de Cultura Digital de la Ciudad de México se convirtieron en cómplices favorables para una de las pautas que distinguen al evento: la diversificación de espacios físicos de presentación que ahora se expanden a lo virtual, en donde incluso la idea de los entremeses (como piezas intermedias y lúdicas) fue llevada al terreno de los videojuegos, así como el programa *Metamorfosis "2.0": Muestra de Obras Híbridas. Teatro y Performance Digital*, que contó con la participación de las compañías Lagartijas Tiradas al Sol, de México, y Mapa Teatro, de Colombia.

El salir de la pantalla y confrontar los riesgos propios a la distan-

cia y las medidas sanitarias tiene una carga de temor, pero entrar a la sala del Teatro Juárez y tomar asiento se convirtió en un inesperado regreso a casa para el que la selección teatral de la versión 49 del FIC no dejó de presentar grandes sorpresas.

El programa se abrió con la obra española *Juguetes rotos*, escrita y dirigida por Carolina Román, la cual presenta mediante un acertado juego de elipsis la historia de un hombre de campo que llega a la ciudad para vivir con goce y sufrimientos los avatares de su transexualidad durante la época franquista. La puesta es mínima en todos sus recursos, pero basa su atractivo en las actuaciones de Nacho Guerreros y Kike Guaza y el atinado flujo de la dirección que apuntala con un tino selecto los puntos neurálgicos del tema. De Argentina llegó *El rastro*, una adaptación hecha por el director argentino Alejandro Tantanian y la actriz Analía Couceyro de la obra de Margo Glantz en un auténtico encuentro entre almas afines, puesto que la actriz es digna portavoz de las palabras de la celebrada ensayista y narradora mexicana, quien nos guía por el tránsito de Nora García en el funeral de su exmarido y por lo que el director describe como “una indagación sobre aquello que llamamos corazón”. Con Cuba como país invitado, el autor y director Carlos Celdrán presentó, una autoficción que explora la intensa historia de un hijo quebrado por el cisma ideológico de los padres que se debaten entre la fidelidad a un sistema demandante que puede proveer de una identidad o la abierta sinceridad de aspirar a un mundo materialista y cómodo, así como la propia búsqueda de la identidad por parte del autor entre ese caos de ideas. La obra presenta una muy interesante visión de trescientos sesenta grados que busca mostrar versiones complejas y contradictorias detrás de un hecho histórico tan controvertido como lo fue la Revolución cubana y sus aspiraciones de renovación social. Por parte de México se presentó *Retrato hablado*, de Juan Villoro, producida por la Compañía Nacional de Teatro

bajo la dirección de Arturo Beristáin. Esta puesta conmemora el centenario de Ramón López Velarde en un interesante proyecto a medio camino entre la conferencia académica y la obra teatral que gira alrededor de una situación cómica ubicada en el estudio fotográfico de los hermanos Casasola.

Para cerrar el festival, y como parte del programa social que desde hace varias emisiones se realiza para favorecer tanto a la población como al gremio artístico del estado, la compañía Teatro en Fuga, dirigida por Andrea Salmerón, montó la obra infantil *¿Has visto el Pacífico?*, la cual consistió en una puesta en escena formativa que capacitó a artistas escénicos locales para que la producción pueda encontrar vida después del FIC y realice una gira por Guanajuato, como una retribución que hace honor a la vital y longeva historia del festival.

Por desgracia no toda la programación planeada pudo llevarse a cabo, pues las secuelas y los efectos visibles de los daños a nivel económico del virus para la actividad artística lamentablemente seguirán por un buen tiempo. Este fue el caso de la casi centenaria compañía Teatro Marjanishvili de Georgia, que se enfrentó a fronteras cerradas y nos dejó fuera de la interesante versión que el director Levan Tsuladze hizo de la novela corta de León Tolstói *Sonata a Kreutzer* como una apropiación que demostraba una potente vía de diálogo con una obra clásica para un tema ríspido como la misoginia y el feminicidio, mediante un juego barroco que difuminaba las capas de representación y establecía una lección maestra en el arte teatral.

En 2022 el Festival Internacional Cervantino alcanzará medio siglo de vida teniendo como invitados a Corea y a la Ciudad de México con la esperanza de que para entonces se pueda finalmente tirar el telón a esa larga interrupción y sus incontables efectos. —

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

HISTORIA

La grandeza de México: diversidad y memoria cultural



ALEJANDRA DÁVILA MONTOYA

Como parte de las actividades para la conmemoración de 2021, declarado “Año de la Independencia y de la Grandeza de México”, la Secretaría de

Cultura y el Instituto Nacional de Antropología e Historia prepararon la magna muestra *La grandeza de México*, que se alberga en la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Antropología y en el Salón Iberoamericano del edificio central de la Secretaría de Educación Pública.

La exposición brinda una mirada interesante a la memoria cultural de México desde la configuración de su territorio, la espiritualidad y el simbolismo plasmado en las artes de los pueblos pretéritos que conforman el mosaico de identidades que en la actualidad es México.

La sección presentada en el Museo Nacional de Antropología está organizada en cinco ejes temáticos que integran aspectos de las identidades mexicanas. Las 350 piezas arqueológicas y objetos históricos, provenientes de sesenta acervos de veintidós estados y de siete repositorios internacionales en Francia, Italia, Suecia y Estados Unidos, ofrecen un esbozo del desarrollo histórico del país desde la prehistoria hasta el siglo xx y promueven la inque-

tud del saber sobre el pasado y diversidad cultural que conforman el país.

Los temas abordados en orden de visita son el territorio, la espiritualidad, el individuo, el simbolismo y, por último, el motor de la historia. El primer eje temático —“El territorio: escenarios de vida y paisajes culturales”— presenta al país como un espacio geo-climático con diversidad cultural. Durante el proceso de apropiación, adaptación y transformación, sus primeros habitantes buscaron respuestas a sus interrogantes sobre el origen del hombre y el desarrollo y movimiento del universo y más adelante las plasmaron en su arte y relatos orales.

El segundo eje temático —“La espiritualidad: una vía para comprender el mundo”— se centra en la relación de los mexicanos con el cosmos a través del concepto de lo sagrado y las prácticas rituales que lo acompañan como medios de negociación, interacción, continuidad, resistencia, sentido, orden e identidad, desde el periodo precolombino, pasando por la conquista y la evangelización, hasta nuestros días.

Las distintas concepciones del hombre a través del tiempo y su papel en el orden del cosmos corresponden al tercer eje —“El individuo, origen y centro de las culturas”—. Pese al título, el enfoque de este apartado es mostrar cómo el individuo forma parte de una comunidad en contraposición al individualismo.

Uno de los ejes más controversiales es el cuarto –“El simbolismo: ideas y representaciones del mundo”–, ya que da espacio a las distintas interpretaciones que desde el extranjero se han hecho sobre el patrimonio mexicano y que dieron origen al mercado de arte prehispánico y de objetos históricos. Destaca la exhibición del supuesto penacho de Cuauhtémoc y del cráneo de Moctezuma, entre otras piezas de procedencia cuestionable. Sin embargo, en su cédula se aclara su condición.

Finalmente “El motor de la historia” muestra a las lenguas, el arte, la música, los ritos y las danzas como los medios de transmisión, de yuxtaposición de creencias y de difusión del conocimiento y pensamiento de los pueblos a través del tiempo.

Al tratarse de una exposición temática rompe con el acostumbrado orden temporal y apuesta por el entrelazamiento de temporalidades, tradiciones, culturas y distintos espacios que integran el territorio nacional en busca de discursos armónicos. Sin embargo, algunas de sus piezas parecerían fuera de lugar o resultan anacrónicas, como ocurre con los opuestos sujeción-liberación representados con el *Medallón de las Glorias de 1810*, *El estandarte de la Virgen de Guadalupe* y el cuadro de la *Solemne y pacífica entrada del Ejército de las Tres Garantías en la capital de México* que anteceden a elementos de la conquista de Tenochtitlan y dan paso a las imágenes de vida cotidiana y de concepción del territorio en el periodo colonial.

Esta muestra se distingue de otras exposiciones y de la sección que alberga el edificio de la SEP por procurar que parte del repertorio de piezas prehispánicas expuestas provinieran de excavaciones arqueológicas. Esto les permite a sus curadores brindar, además de su descripción técnica y estética, información confiable de su procedencia, contexto en el que fueron halladas, lugar de elaboración, temporalidad y uso. De esta manera, el público tiene la oportunidad de conocer piezas de gran envergadura, como las esculturas del segundo gobernan-

te de Toniná, de la guerrera águila de Tehuacán y de la joven huasteca de Amajac, Veracruz, que previamente solo se podían conocer en sus respectivos museos de sitio y que con su exhibición en la capital del país promueven el interés por visitar sus repositorios.

Para la colección de objetos históricos se recurrió a distintos formatos con el fin de brindar un vistazo amplio del patrimonio nacional. Por ejemplo, hay un interés por visibilizar a la comunidad afroamericana y se exhiben obras de incalculable valor, como el *Códice de la Cruz-Badiano*, considerado el texto de botánica más antiguo de América y que el papa Juan Pablo II devolvió a México en 1990, o que pertenecen a acervos no tan frecuentados por el público como el díptico de las *Alegorías de la construcción y del trabajo* de Saturnino Herrán que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Ciencia y Tecnología del Instituto Politécnico Nacional.

Por su parte, la muestra del Salón Iberoamericano del edificio central de la SEP aborda los procesos militares que han contribuido en la conformación de una identidad nacional. Esta sección está integrada por 265 piezas nacionales y 879 repatriadas provenientes de Estados Unidos, Italia, Francia, Alemania y Países Bajos. En ella se alude al interés por el patrimonio material mexicano en el extranjero y a la labor de cooperación internacional realizada en los últimos años para su recuperación del mercado negro.

Tanto la sección en el Museo de Antropología como la del Salón Iberoamericano de la SEP cumplen su objetivo de reflejar la diversidad cultural que integra al país e invitan a sus visitantes a cuestionarse cuáles son en realidad los elementos y discursos históricos con los que se identifican los diferentes grupos que habitan el territorio nacional. —

ALEJANDRA DÁVILA MONTOYA es doctora en estudios mesoamericanos por la UNAM y posdoctorante Conacyt en El Colegio Mexiquense. Sus líneas de investigación versan sobre el estudio de fuentes de tradición indígena y coloniales.

PENSAMIENTO

La melancolía y los artistas

A mi madre viva



**JOSÉ
FILADELFO
GARCÍA
GUTIÉRREZ**

a melancolía es un extrañamiento sin referente. Su sintomatología se sustenta en uno de los cuatro humores, la bilis negra: tristeza, ensoñación sin fiebre y corrup-

ción de la imaginación y del juicio. El médico francés Jacques Ferrand fue quien desarrolló estos síntomas en su *Melancolía erótica* de 1610, obra que posiblemente fue lanzada a la clandestinidad por la célebre *Anatomía de la melancolía* del inglés Robert Burton, publicada en 1621. El libro de Ferrand, aunque enfocado en los síntomas de la tristeza amorosa, arroja luces tanto para el siglo XVII como el XXI sobre la melancolía y su punzante dolencia: la pesadumbre.

Ferrand y la psiquiatría coinciden en que la tristeza es fundamental para la melancolía, mientras que Freud aduce que se trata de un duelo y una añoranza por lo perdido. Hay que agregar que esta última pertenece a la tristeza en la evocación de lo pasado, y en ello la nostalgia se impone a la melancolía. Si, como Freud señala, en la melancolía hay una añoranza por lo perdido, esta, sin embargo, es sin causa una extraña pesadumbre donde lo perdido existe, pero no se le conoce, no tiene rostro ni nombre.

Juan Horacio de Freitas en *Melancolía y flema* describe la melancolía ante la pérdida de un objeto preciado que “tal vez no está realmente muerto, pero se perdió como objeto de amor y en otras circunstancias, dice Freud, nos creemos au-



melancolía afecta al pintor y al arquitecto en la imaginación, ya que tratan con la proporción, mientras que a los poetas y filósofos, que trabajan con la elocuencia y la lógica, los afecta en la razón. En Durero altera a la imaginación y en sor Juana a la razón.

Para Ferrand el rostro es “como el alma resumida”, así que el semblante de la figura alada, acaso un ángel, en *Melancholía I* es el de una concentración enigmática, de mirada dura y postura paciente pero tediosa. La melancolía está cifrada en imágenes (el poliedro, el compás, la escalera, entre otras): es la espera de una resolución simétrica del mundo interior. La melancolía en Durero es la imaginación explicada por los símbolos.

Sor Juana, en la búsqueda de un *logos* escurridizo, escruta, como montaraz, el camino que conduce a ese conocimiento que “ser puede noche en la mitad del día”. Así como en Durero el rostro sintetiza una espera no consolidada y tediosa de la luz de la idea, en *Primero sueño* ese tedio melancólico se acentúa en el sombrío mito de las tres hermanas que desobedecen a Baco, sobre el cual la voz es testigo triste de las ensoñaciones previas al viaje del alma: “componían capilla pavorosa, / máximas, negras, longas entonando, / y pausas más que voces [...] que el viento / con flemático echaba movimiento, / de tan tardo compás, tan detenido, / que en medio se quedó tal vez dormido”. Tedio y tristeza en los que el delirio y las figuraciones mentales son el hallazgo infructuoso de un viaje por la luz racional que aún no llega.

La imaginación y la razón son afectadas también por la melancolía en la expresión musical. La música incide en la mente y propicia el humor melancólico. En su oscura y poco virtuosa dulcería de sinsabores que es el álbum *Third* (2008) de la banda británica Portishead, la balada “The Rip”, con cuerdas y percusiones que se repiten hasta alcanzar un tedio bellamente sincronizado, enuncia la desazón como una renuncia al desasosiego, a favor de una contemplación revitalizante,

torizados a suponer una pérdida así, no obstante, no atinamos a discernir con precisión lo que se perdió”. En la nostalgia el referente es inteligible (los años escolares idos, por ejemplo), mientras que la melancolía carece de él. La pesadumbre del nostálgico es el rastreo quejoso, un tanto risueño, de una causa con rostro pero perdida, donde solo la memoria devuelve lo extraviado. La pesadumbre del melancólico es un sonambulismo interior, sin sueño, un tedio por no hallar el reposo del pensamiento, y que desvanece la sensatez.

“Ensoñación sin fiebre”, según Ferrand; “delirio mental”, para los griegos. La razón no es lógica, y la imaginación, entre los descubrimientos insólitos y la negación del mundo, formula esperanzas vanas. La melancolía aqueja a los ociosos, propicia la

lascivia en los temperamentos calientes, de acuerdo con Aristóteles, taciturnidad en los temperamentos fríos, y en numerosos casos es creadora, como incide en el genio, en los artistas. La facultad creadora es, posiblemente, el único rasgo positivo de la melancolía en que acontece, dice Freitas, un “cierto sosiego contemplativo”.

Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* relaciona el poema *Primero sueño* de la monja y el grabado *Melancholía I* de Alberto Durero (una figura alada contemplativa), pues ambas obras exponen, desde la escritura y el grabado, la imposibilidad de culminar la idea anhelada basada en la contemplación de la naturaleza. Ese impedimento que propicia la melancolía Paz lo llama “desazón del espíritu” y confirma, desde Cornelio Agripa, que la

donde la esperanza es redentora, mas lúgubre: “Wild, white horses, / they will take me away / and the tenderness I feel / will send the dark underneath. / Will I follow?” La ensoñación de la tumba es la redención del melancólico. Se le extravían las causas de su extraña tristeza o se hunde en la pérdida sin nostalgia de un propósito desmentido. El desengaño que, para sor Juana, implica despertar sin nada en la búsqueda de un *logos* huidizo (“esforzando el aliento en la ruina”), en Portishead es la derrota ante un enigma irresuelto: “Through the glory of life / I will scatter on the floor, / disappointed and sore, / and in my thoughts I have bled / for the riddles I’ve been fed, / another lie moves over.” Portishead es la sombra de la música.

Ese extrañamiento sin referente en la melancolía podría aportar una causa alejada del duelo freudiano, más abstracta e inmaterial: el absoluto, ámbito dialéctico donde paradójicamente se mira todo y se es, a la vez, observado por todo. El absoluto será el fundamento del “sosiego contemplativo” en el artista, quien trasciende las manifestaciones somáticas y mentales de la melancolía o las relega a un segundo plano donde la enfermedad adquiere dimensiones creativas. Este sosiego del artista hace de los delirios mentales y las ensoñaciones la expresión, no negativa, sino pura y positiva, de un firme empeño por apresurar el encuentro con un absoluto místico y estético. El extrañamiento en la melancolía invita a la contemplación de lo desconocido, como un evento triste en su recogimiento y fascinante en sus figuraciones; estadio del alma que, cuando no propicia, como en el artista, algún furor estético, alcanza el rango de una meditación profunda en cualquiera, en todos los hombres. —

JOSÉ FILADELFO GARCÍA GUTIÉRREZ (Ciudad de México, 1982) es poeta, investigador literario, editor y autor del poemario *Lisonjas* (Luz María Gutiérrez Editores, 2000).



IN MEMORIAM

Mario Lavista

(1943-2021)



RICARDO MIRANDA

llecio Mario Lavista.

¿Qué decir en este momento? Pudiera esbozarse su carrera, plena en logros y alturas artísticas, que hicieron de la suya una de las más importantes voces de la música mexicana del siglo xx. Contar que obtuvo los más altos honores, que ingresó a la Academia de Artes en 1987, que ocupó en 1998 el lugar vacante dejado por Eduardo Mata en El Colegio Nacional, que recibió el Premio Nacional de Artes en

ía de lamentos y elegías, de trenos y pavanas para infantes difuntos; día de ira y tarde triste de festones negros: el pasado 4 de noviembre fa-

1991, y tantas otras prendas. Recordar que, además de su propia trayectoria artística, jugó un papel determinante en la política musical, particularmente durante la década de los años noventa, y que también desempeñó un rol crucial en el establecimiento e impulso de diversos grupos renovadores, como *Quanta* o *Da Capo*, además de haber dirigido *Pauta*, la revista que desde su primer número publicado en 1982 fue un crisol de voces y propuestas musicales, plásticas y literarias. Y acaso ese hipotético recuento fuera más incompleto todavía si no se hablara de sus alumnos y de su decidido amor por el salón de clases (aunque Ana Lara, una de sus notables discípulas, haya contado las indiscreciones de un maestro que primero quería saber si los alumnos

habían hecho la tarea, *antes* de presentarse al salón de clases). Fue maestro del Conservatorio desde 1970, aunque ese largo trayecto no dejó de tener sus disonancias. En los últimos años, a partir de 2007 cuando regresó al Conservatorio Nacional tras haber sido *exiliado* por algunos administradores de largas orejas, y hasta poco antes de la pandemia, Lavista fue distinguido maestro de la que fuera su *alma mater* y sede del legendario Taller de Composición de Carlos Chávez, al que asistió en compañía de otros jóvenes brillantes como Eduardo Mata o Héctor Quintanar. Sus clases en el Conservatorio —puedo decirlo así— no eran de composición, ni de análisis, ni de historia u orquestación: eran de *música* y en ellas pudo dar rienda suelta a la que desde ahora puede señalarse como una de las facetas definitivas de su arte y de su personalidad. Porque Lavista fue un enamorado de la música y un compositor que tenía un profundo y apasionado diálogo con la tradición, un diálogo incesante, lúcido, en el que unas normas iluminaban a otras. De sus más urgentes pasiones son prueba famosos números monográficos de *Pauta*, dedicados a Mozart, a Wagner, a Stravinski. Fue devoto de Guillaume de Machaut y apenas hace unos meses, al finalizar 2020, le escuchamos hablar sobre Beethoven desde El Colegio Nacional. Pero, ante todo, fue absoluto discípulo del Fauno. La música de Claude Debussy fue para Mario Lavista el faro inextinguible de sus labores creativas y docentes. Quienes tocaron a Mozart y a Debussy ante su féretro en Bellas Artes hicieron con ello una sentida y correcta plegaria que contrastó con las muchas palabras de humo que se dijeron ahí, ya por trámite institucional, ya por un triste y del todo innecesario protagonismo.

Aquí no se puede anotar, más que a vuelapluma, una mirada general de su música. Sus primeras composiciones revelan intereses por el serialismo y por renovadas fuentes musicales (como en *Kronos*, de 1969, que emplea

relojes despertadores). Pero eso fue únicamente el inicio de una búsqueda mucho más amplia. En *Jaula*, por ejemplo, escribió su partitura como parte de una escultura de papel formada por dieciséis cubos concéntricos ejecutada por su gran amigo Arnaldo Coen. En obras posteriores Lavista se interesó apasionadamente por las llamadas “técnicas extendidas”, es decir, por la generación de sonidos no convencionales en instrumentos tradicionales. Acaso el ejemplo más famoso de esta búsqueda se haya cristalizado en su cuarteto de cuerdas *Reflejos de la noche* (tocado y grabado en forma insuperable por sus queridos amigos del Cuarteto Latinoamericano), donde la indescriptible trama sonora se obtiene con armónicos naturales. Pero muchas otras piezas pudieran sumarse a esta lista. *Marsias*, para oboe y copas de cristal, es una de las más logradas. En esta obra —ya lo dijo Juan Villoro en su *Réquiem*— Lavista construyó una más de sus “atmósferas sonoras de inquietante sutileza”. Pero la partitura —dedicada a la oboísta y musicóloga Leonora Saavedra— es mucho más que eso: mientras los multifónicos del oboe representan lo áspero y terrenal del fauno Marsias, que por accidente ha encontrado una flauta insuflada de divino aliento, el etéreo sonido de las copas de cristal vuelve audible la perfección de la música de Apolo. Y, más aun, esa perfección apolínea es la que rige la organización interna de los sonidos que Lavista empleó en la pieza, todos derivados de un riguroso proceso de construcción de escalas e intervalos simétricos. Ya con este apunte nos acercamos al escritorio del músico: sí, hay en su obra mucho de reflexivo y atmosférico, música meditada y contemplativa; pero siempre concebida desde un riguroso proceso formal y anclada en un andamiaje oculto pero cabalmente construido que, por cierto, Lavista no resistía la oportunidad de explicar a sus alumnos o colegas, con la mirada encendida de quien se halla en su mejor ambiente.



AMBULANTE¹⁶
Gira de Documentales, 2021


Ciudad de México

1 - 5 de diciembre

Gira digital

6 - 15 de diciembre

www.ambulante.org

 AmbulanteAC  Ambulante
 Ambulanteac  Ambulanteac

#EcologíasDelCine



Y ya que estamos en *Marsias*, habrá que decir que la pieza es también ejemplar en cuanto a una particular vocación literaria y poética que permeó su catálogo. Epígrafes y alusiones literarias (Borges, Swift, el mito de *Marsias* contado por Cernuda...), la poesía de Pound o la prosa de Carlos Fuentes dejaron en su música una huella honda y definitiva. Uno de sus libros ultrafavoritos, *Gargantúa*, acabó convirtiéndose en una serie de relatos con música que, narrados por Guillermo Sheridan, grabaron la orquesta de Picardie y el coro de niños y niñas cantores de la Escuela Nacional de Música dirigidos por Patricia Morales. Aquí, travieso y neoclásico, Lavista se convierte en niño con orquesta nueva. Adepto a los juegos (al billar, que jugaba con Alberto Cruzprieto) y al buen humor, en tiempos recientes se reía franco cuando supo que cierta carta pública que llevó su firma y que apoyaba a *Letras Libres* y a *Nexos* causó enojos y mereció ser mostrada en conocida *matinée* política. Acaso esa inclinación a los juegos y placeres haya sido compensada, en música y conciencia, por una serie de obras religiosas: *Responsorio in memoriam Rodolfo Halffter*, para fagot y percusiones, escrito desde 1983;

un *Stabat Mater* de 2005 o un precioso *Salmo* que escribió en 2007 para Lourdes Ambriz (su soprano preferida) y el contrabajo de Luis Antonio Rojas. En estas piezas sus tramas sonoras rezuman “hermosura y luz no usada”, como dijera fray Luis.

“La música de Lavista es evocativa, refinada y poética”, me dice Ana Ruth Alonso Minutti, notable musicóloga mexicana que publicará el próximo año su libro dedicado al artista. “Presenta una minuciosa atención al color musical, a la permutación de motivos y a la textura. La música de Lavista es un punto de convergencia desde donde surgen resonancias, entendiendo como resonancia la cualidad de evocar respuestas cargadas de significados por una multiplicidad de voces. La exploración de resonancias en su música nos lleva a través de una variedad de confluencias entre sonido, texto e imagen.” Alonso también nos hace una invitación: “Entender la música de Lavista como un espacio social es particularmente adecuado ya que él fue un compositor relacional. Él no escribió música para sí mismo sino para y con otra gente, frecuentemente sus amigos cercanos, colaboradores o músicos con los que establecía rela-

ciones afectivas. Ellas y ellos forman parte de ese espacio social, así como los intertextos que Lavista incorpora, ya sea literarios, pictóricos o sónicos.” Es a deambular por ese espacio al que quedamos invitados y hacerlo será el mejor homenaje que podamos rendir a la memoria de un músico notable.

Querido Mario: ya entre las emotivas palabras que escuchamos de tu hija se deslizó la idea de que *del otro lado* se te preparaban fiestas y sinfonías. Sergio Vela también aludió a ello y daba por cierta tu llegada a los Campos Elíseos en medio de los grandes maestros y sin olvidar a Carlos Chávez. Yo más bien te imagino en la tertulia de los poetas, con decorados de Raoul Dufy, con la música de tus franceses favoritos, la del Fauno, la de la infanta difunta y la mirada curiosa de Rabelais asomada por ahí... De este lado, no cabe duda, nos dejas tu música, que habrá de ser, como la canción de Fauré de la que alguna vez platicamos, “Le parfum impérissable”, el permanente y llamativo resplandor de tus mundos musicales. —

RICARDO MIRANDA es pianista y catedrático de musicología del Conservatorio Nacional de Música. Su libro más reciente es *Manuel M. Ponce* (Akal, 2020).

LETRAS LIBRES

01 55 9183-7800 / 7822
 suscripciones@letraslibres.com
 www.letraslibres.com/suscribete

SUSCRIBASE \$750 ERUB

IN MEMORIAM

Mario Lavista: “Componer ya no es suficiente”



EDUARDO
HUCHÍN SOSA

ario Lavista fue uno de los grandes compositores mexicanos de las últimas décadas. Su labor no se circunscribió a sus obras musicales, sino también fue un gran

divulgador, maestro y conferencista. Al frente de la revista *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, Lavista dirigió una buena parte de sus esfuerzos a la discusión y difusión de la música. Con motivo de su sensible fallecimiento recuperamos esta conversación sostenida en septiembre de 2016, y que hasta el momento había permanecido inédita. En ella, Lavista no solo habla de su libro *Cuaderno de música 1*, publicado por El Colegio Nacional ese mismo año, sino de su pasión por la palabra escrita y la relación que otras disciplinas artísticas pueden establecer con la música.

Cuaderno de música 1 reúne una gran variedad de textos: desde artículos publicados en revistas no especializadas hasta programas de mano. ¿A qué se debe que los compositores busquen acercarse al público con textos escritos y no solo a través de la música?

El hecho de que, en esta época, existan tantos libros sobre música se debe fundamentalmente a la irrupción de eso que llamamos música “moderna” o “contemporánea”, que puso en tela de juicio el lenguaje de la tonalidad, un lenguaje que había unificado a Occidente a lo largo de tres siglos. En el pasado, músicos tan dis-

tintos como Bach, Chopin y Verdi hablaban el lenguaje de la tonalidad —cada uno con su propia voz, desde luego—, pero con el surgimiento de la música moderna aparece lo que yo denomino “la incertidumbre del lenguaje”. En el siglo XVIII, Mozart sabe perfectamente que está hablando el lenguaje de la tonalidad y no solo nunca se le va a pasar por la cabeza usar otro tipo de lenguaje, sino que está consciente de que lo comparte con intérpretes y oyentes.

A principios del siglo XX, esa situación cambió de manera radical y el compositor ya no se sintió tan seguro de con qué lenguaje tendría que hablar.

Esa incertidumbre del lenguaje llevó a los compositores a reflexionar con mayor insistencia sobre la música, me imagino.

Muchos compositores e intérpretes lo consideraron necesario. Tenemos, por ejemplo, los textos que Debussy reúne en *El señor Corchea, antidiletante* o los maravillosos textos de Arnold Schoenberg, quien además sintió la necesidad de escribir no solo textos de divulgación sino todo un *Tratado de armonía*, cuya introducción constituye una reflexión estética y filosófica sobre el sentido de la música contemporánea. En México, uno de los compositores que más escribió sobre música fue Manuel M. Ponce, que a lo largo de su vida fundó tres revistas. Y otro, Carlos Chávez, que no paró nunca de difundir la música y escribir reflexiones sobre su propia obra. A lo que quiero llegar es que, en una época de incertidumbre del lenguaje, tenemos mayor necesi-

dad de reflexionar a través de la palabra. Componer ya no es suficiente.

Sus textos se detienen poco en cuestiones técnicas. ¿En qué tipo de público está pensando?

En *Cuaderno de música* reuní textos dirigidos a los amantes de la música. Nunca intenté hacer textos musicológicos o de carácter técnico. Mis artículos reflejan mis gustos y mis fobias porque no soy musicólogo.

Usted ha dirigido desde 1982 la revista *Pauta*, que ha dado espacio no solo a análisis estrictamente musicales sino también a la literatura. ¿Cuáles son las diferencias y los puntos de encuentro entre textos especializados y no especializados, entre la literatura y la música, tanto en la revista *Pauta* como en su propia obra?

Lo que une a textos especializados y no especializados es el amor a la música. O el odio hacia ciertos compositores. La diferencia se da en el orden técnico. Simplemente pensemos en lo que han escrito los grandes intelectuales como Charles Baudelaire, Marcel Proust o Thomas Mann. Claro, ellos han publicado textos en los que no se tocan aspectos de orden técnico, porque son conocedores, no músicos. Pero yo siempre he pensado que es más útil leer los ensayos de Alejo Carpentier sobre la música, el “Marsias” de Cernuda, que un texto musicológico. En México, el más grande escritor que ha tocado estos temas es Juan Vicente Melo, pero la labor de Eduardo Lizalde, Luis Ignacio Helguera, Luigi Amara, José de la Colina y Eusebio Ruvalcaba, entre otros, no ha sido menor. Los textos literarios son fundamentales porque nos acercan al fenómeno musical y, en ese sentido, no son diferentes a los que puede escribir un músico como yo. Yo no escribo textos técnicos. Mi propósito es difundir la música a través de la reflexión

sobre un autor, sobre una escuela, sobre una época. Quizá la diferencia de mis textos respecto a los de los escritores sea la orientación: a mí me interesa mucho la música contemporánea. Además de la literatura, he querido tratar también los puentes comunicantes entre la música y otras disciplinas artísticas, eso que Baudelaire llama “la correspondencia entre las artes”. La pintura, por ejemplo, es un tema que me atañe, porque yo he compuesto obras inspiradas en ciertos cuadros y pintores. Uno de esos sería *El pífano*, de Édouard Manet, que representa a un joven músico vestido en uniforme militar, tocando una flauta de madera. A propósito de ese cuadro, escribí una obra que se llama *El pífano*, en la que no me planteo cuestiones de orden científico —la relación entre un azul y la vibración de un sonido determinado, por decir algo— sino un acercamiento poético. Me pregunté: ¿qué está tocando este joven? El de Manet es un cuadro habitado por sonidos, no es un cuadro en silencio. Y como respuesta me dije: probablemente esté tocando esto que estoy escribiendo.

También ha compuesto música a partir de los cuadros de Degas.

Hay muchas pinturas de Degas donde se ve a un violinista y a un pianista que están acompañando a las bailarinas. Y como mi hija es bailarina, para escribir la *Danza de las bailarinas de Degas* me pregunté: ¿qué estarán bailando esas bailarinas? Si le ponemos atención, es un cuadro lleno de sonidos. Otras pinturas, en cambio, me parecen casi ensordecedoras. Las batallas de Uccello, por ejemplo. En una, que se encuentra en la Galería de los Uffizi, puede apreciarse un caballo que se cae, una armadura que choca con la espada, una banda que ahí está tocando. Cuando uno lo observa de frente dan ganas de taparse los oídos por la cantidad de ruido y sonidos que están dentro del cuadro. Existen también otros

cuadros que tienden al silencio, como *La Anunciación* de Fra Angelico, en el que casi no se escucha nada. Hay un cuadro precioso de Tamayo, llamado *Músicas dormidas*, que representa a dos mujeres durmiendo en el atardecer y en el piso hay una flauta y una guitarra. Un día simplemente me planteé la posibilidad de imaginar qué estaban soñando esas mujeres. Algunas de mis obras son un acercamiento a otras disciplinas artísticas a través de la música. No es, desde luego, una aproximación de orden racional y tiene más que ver con cuestiones subjetivas.

En su libro hay un apartado en el que usted aborda cuestiones poco comunes a la hora de hablar sobre música. Asuntos de índole práctica que, sin embargo, proporcionan la otra cara de un arte que tendemos a ver con idealismo. Recuerdo, en particular, su crítica al espectáculo de los Tres Tenores.

Creo que el gran problema con los Tres Tenores, a quienes admiro como intérpretes, es que no es fácil dar el salto entre la música clásica y la popular. Yo prefiero ver a Plácido Domingo cantando el *Otello* de Verdi, en donde es absolutamente insuperable, al Plácido Domingo que canta rancheras, para las cuales me gusta más Jorge Negrete. Creo que, en el orden interpretativo, hay una tendencia por borrar las fronteras entre lo clásico y lo popular. Pensemos, por ejemplo, en Tania Libertad, una espléndida cantante a la que no sé por qué se le ocurrió grabar un disco con arias de ópera. El resultado es lamentable, porque probablemente ella misma no se dé cuenta de que no está interpretando una canción más sino un aria, es decir: un momento dramático que forma parte de una narración. Un aria de ópera tiene un pasado y un futuro, que se pierden cuando se aborda como una canción como cualquier otra. Se cree

que es muy sencillo y que cantantes como Filippa Giordano pueden pasar de una balada italiana a algo de Verdi. Yo creo que eso no es posible, por una cuestión insalvable de estilo. Y los Tres Tenores fueron en parte responsables de ese fenómeno. En sus conciertos, a un aria de Verdi le seguía “Júrame” o “Granada”, y si la cantaba todo mundo, mejor. Además, cuando cantaban ópera tomaban decisiones arbitrarias, como interpretar “Nessun dorma”, de *Turandot*, a tres voces, una estrofa cada uno, cuando un aria ha sido escrita para un solo tenor. A mí me parece que eso no le hace ningún bien a la música, porque la convierte en un entretenimiento baladí. Por eso aproveché un concierto que los Tres Tenores dieron en Monterrey en junio de 2005 para hablar del fenómeno.

En otro texto, cargado también de ironía, arremete contra la Sociedad de Autores y Compositores de México. ¿Por qué escribir sobre esas cuestiones?

Porque son parte importante del quehacer musical. Hay sociedades de músicos en todo el mundo y algunas funcionan muy bien, como la inglesa y la francesa, que se encargan de darle un trato justo al compositor. En México, en cambio, tenemos una sociedad de compositores que es una vergüenza. Al igual que en otros sindicatos, hay líderes que permanecen veinte o treinta años al frente y se vuelven inmensamente ricos, al tiempo que “cuidan” los intereses de sus agremiados. Por eso quise escribir de la sociedad de compositores, porque en México hay una serie de instancias administrativas que protegen los derechos de autor, y no entendía por qué existía una sociedad de ese tipo. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México).



MARIO LAVISTA

Luis Jaime Cortez

Este fragmento de un perfil publicado en el número 120 de *Vuelta*, en noviembre de 1986, versa sobre cómo Lavista era un autor clásico. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Para oír a Mario Lavista, para escuchar las tenues armonías que sabe guardar en cada silencio, hay que amar las cosas, la naturaleza, hay que amar la vida y a los hombres: un buen schopenhaueriano lo diría quizá de otra manera. Es necesario un oído sensible al tictac de los relojes de arena, un corazón que respire la música con serenidad. A quien piense que la verdad es un sistema o una explicación, y que, consecuentemente, la música es susceptible de reducirse a una teoría, estos sonidos mágicos le pasarán desapercibidos. Se requiere cierta lentitud: hay que oír en *ralenti*, permaneciendo en cada instante todo el tiempo que hace falta. Un metafísico rápido diría simplemente: “música maravillosa”, y pasaría a otra cosa. Pero, para el alma (no hay que olvidar que esta es la palabra del aliento), repito, para el alma, nada es más feliz que un sonido bien escrito. Ante obras como *Ficciones* o *Madrigal*, un hombre sensato se inclinaría a coincidir con Gaston Bachelard: en presencia de una imagen que sueña, hay que

tomar esta como una invitación a continuar el ensueño que la ha creado.

A Mario Lavista le enorgullece más hablar de las partituras de otros que de las suyas propias (y al hacerlo descubre, por ejemplo, que a lo más que puede aspirar un músico es, por encima de la razón, a habitar los secretos del arte como una casa confortable, compleja, con su sótano y su chimenea. Entonces aprende a encontrar las técnicas moduladoras de Debussy en un poema o los procedimientos de composición de Alban Berg en el laberinto de una pasión). Y, cuando compone, lo hace como diciendo alegremente en qué “libros viejos” se ha basado (puede ser en un compás de Stravinski, en un cuento de Borges o en una partitura invisible...). Pero, para ordenar con fineza y precisión los materiales musicales, para darle la estructura al juego de abalorios, se requiere cierta alegría básica, cierta calma de espíritu que solo poseen los hombres ligados entrañablemente al ensueño de la casa, para quienes cada obra florece en la reflexión serena, en la plenitud de recursos, en la continuidad ininterrumpida...

Mario Lavista es un autor clásico. Ha encontrado en la música una de las vías para alcanzar la suprema meta del hombre. La belleza, piensa, es análoga a la salud, en parte. Su vida reposa en el florecimiento de la imaginación: ya no existe el mar y el universo es casi pequeño, pero aún es posible naufragar en la mente de Shakespeare o perderse en una página de Homero. Sabe, como buen humanista, que frente a todas las tempestades existe siempre una pequeña luz interior, cálida, modesta, suficiente...Vive en la pintura, en la literatura, y va a la música, casi sin darse cuenta, como a un tema obsesivo. Cuando compone, nunca tiene prisa. Su música, en fin, no está hecha para quienes piensan en que la grandeza de Homero consiste en demostrar que la determinación de vivir es una ilusión y una maraña. Está hecha para aquellos que saben, como Chesterton, que la vida es un misterio extraño en el cual un héroe puede errar y otro héroe caer.

Hay otra faceta de lo “clásico” que me gustaría ver de cerca. Tiene relación con el que fue sin duda uno de los hechos más significativos en la vida de Mario Lavista: la aparición de Borges en el horizonte de su imaginación.

Borges fue para Mario Lavista esa hora luminosa en la que el hombre comprende de pronto su propio mensaje, esa hora que enseña que la vida tiene un foco secreto, a la manera de ciertos cuadros, del cual surgen a la vez todo calor y toda calidad. En ella, como un misterio que de pronto se convierte en otra cosa, Mario Lavista descubrió íntimamente que todos los autores son un autor, que existe una mente universal, común a todos los hombres individuales: quien logra participar de ella activamente es una parte de todo lo que es, o puede ser: para las mentes clásicas, el arte es lo esencial, no los individuos. Aprendió a lograr con cada sonido los milagros que Borges sabe obtener de un adjetivo o de un verbo. Aprendió “los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden”. Aprendió a cuidar sus sonidos.

El compositor es un metafísico que busca comprender todos los puntos de unión. Sabe que la música es la más potente de todas las artes, y procede con cautela, temeroso de desencadenar fuerzas ingobernables. Sabe que la mejor manera de oír un sonido es convertirse inmediatamente en él: la música es el alma del aire.

Como Debussy, en fin, Mario Lavista escribe una música que no puede surgir sino de un completo lector de poesía. Lavista pertenece a la estirpe de hombres cuya alegría no es ni superficialidad ni evasión, sino seriedad y hondura. Cuando los deseos y las pasiones marchan correctamente, la música se perfecciona: en ese momento, el corazón ya no late: vibra (y poco antes, tiembla). —

LUIS JAIME CORTEZ (Ziracuaretiro, Michoacán, 1962) es un compositor, investigador musical, pianista e historiador mexicano.