

colección
**PERIODISMO
CULTURAL**

*Eduardo Mata
a varias voces*

Verónica Flores



Verónica Flores nació en la ciudad de México en 1968. Estudió en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García. Inició su ejercicio profesional en el programa *Hoy en la cultura* de Canal 11. Fue reportera y editora de la sección cultural de *El Día*; subdirectora editorial y directora del suplemento cultural *El Gallo Ilustrado* del mismo medio. Ha colaborado en otros suplementos culturales y en la sección cultural de *La Jornada*. Actualmente es directora literaria de Tusquets Editores.

Nota preliminar

La primera vez que tuve la oportunidad de ver dirigir a Eduardo Mata fue la noche del jueves 11 de junio de 1991, acompañado por la Orquesta Sinfónica de Dallas que dirigía exitosamente desde 1976. Mientras sus músicos vestían traje de gala negro, Mata lucía un *smoking* blanco. Recuerdo miradas, gestos y guiños de complicidad entre el director y los músicos. Pinchas Zuckerman fue el solista del *Concierto para violín* de Beethoven. Aquella noche, en la Sala Nezahualcóyotl, aprendí a ver la música desde otra perspectiva, fue como una revelación, un descubrimiento. En la segunda parte del concierto participó la soprano Gabriela Herrera con la *Cuarta sinfonía* de Mahler, uno de los compositores que Eduardo Mata prefería. Tiempo después, el 14 de abril de 1993, en el marco del quincuagésimo aniversario de El Colegio Nacional, lo vi dirigir al conjunto musical La Camerata, que interpretó la *Toccata* para percusiones del maestro Carlos Chávez. Observé rigor, disciplina férrea, oficio y entrega al arte.

El 4 de enero de 1995, mientras me dirigía a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para realizar una entrevista, escuchaba la radio y el noticiero fue interrumpido para dar el reporte vial. Se dio una noticia de última hora. Acababa de desplomarse una avioneta a escasos kilómetros de Cuernavaca, More-

los. El piloto era Eduardo Mata. Creí que se trataba de un homónimo. Minutos más tarde llegué a la redacción de *El Día*, periódico en el que trabajaba como reportera desde 1990. Me enteré de que se trataba de Eduardo Mata, el director de orquesta, que piloteaba su avioneta. Además, debía realizar una encuesta y la cobertura del sepelio en el Palacio de Bellas Artes. Había desconcierto y pesar entre la familia y los amigos cercanos. Sólo sus más allegados sabían que volar era su otra pasión. Al día siguiente, en todos los diarios del país y en los principales del mundo se difundía la noticia.

Mientras que en México se lamentaban de la repentina muerte —apenas unos días antes había aceptado la propuesta de sumarse al trabajo docente del Centro Nacional de las Artes—, en los diarios internacionales se referían a Eduardo Mata como el director mexicano más importante del siglo XX y uno de los diez mejores del mundo. Se hizo un recuento: más de cien orquestas siguieron su batuta. También se destacó que su trabajo en el extranjero no le impidió ser una de las personas que más y mejor representó a nuestro país, pues siempre promovió el arte y la cultura de México.

Meses después, en una conversación que sostuve con el compositor mexicano Mario Lavista salió a relucir el nombre de Eduardo Mata, sus escasas composiciones, su pasión por dirigir y pilotear y lo que había hecho a su paso por cada orquesta frente a la que esgrimió su batuta. Sentí curiosidad por saber más de quien había cambiado mi manera de escuchar música. Estaba en deuda con él. Esa misma noche decidí investigar la vida de este músico del que se hablaba con vehemencia, pero que sólo escasos melómanos conocían a profundidad.

Recurrí a la familia y a los amigos, además de músicos y directores de orquesta con los que colaboró en las distintas etapas de su vida. Y me di a la tarea de emprender una pesquisa hemerográfica que comienza cuando Mata tenía diez años de edad, el primer registro en prensa escrita que existe de un diario de Oaxaca, y culmina el 5 de enero de 1995. Pero también deseaba que el propio director de orquesta contara su vida, su historia musical y personal; el lector lo encontrará en estas páginas hablando en primera persona, gracias a las diversas entrevistas que concedió a lo largo de su vida.

Uno de sus principales legados fue haber creado, durante su paso por la entonces Orquesta Filarmónica de la UNAM, una generación de conocedores de la música y aficionados educados, gracias a su forma de interpretar, de hablar y de difundir la música.

Siempre crítico y exigente, fundamentalmente con su trabajo y después con las orquestas, con el medio musical y con las instituciones. Fue polémico y creativo al mismo tiempo.

Este libro pretende ser una polifonía: la vida de Eduardo Mata a varias voces.

Verónica Flores

UNA SEMBLANZA

Los hilos del pasado

17 de marzo de 1952. El Teatro Macedonio Alcalá, en Oaxaca, es la sede de un homenaje doméstico que se le rinde al "arte" en sus distintas manifestaciones. Se escuchan silbidos de júbilo. De pie, el público ovaciona a la Banda del Estado, por la interpretación de la obertura *Orpheus*, de Jacques Offenbach. José Casanovas declama el poema de Ardavín *Salutación a México*, que refiere las proezas de México y España, la unión de las razas y —¿por qué no?— el fervor patrio. El Trío Romántico también se lleva una larga ovación. Un conjunto armónico maravilla a la multitud. Pero la verdadera sorpresa de la tarde es un niño de diez años que viste un traje de charro negro. La tez blanca de su rostro destaca bajo ese enorme sombrero. Fuera de programa y con guitarra en mano canta tres canciones populares —*Pénjamo*, *Juan Charrasqueado* y *Peso sobre peso*, la composición de Chava Flores, entonces afamada en la voz de Pedro Infante—, de cuyas interpretaciones, se dice, no puede pedirse más. A este pequeño le llaman *artista*, ya que con absoluta seguridad maneja la guitarra, canta con soltura y con el estilo propio que reclaman estas composiciones. Por eso se gana una prolongada y merecida ovación. Luego se augura, por vez primera, que este niño llegará lejos, si se le cultiva.

Con dos hermanos, Federico (1931) y Ana María (1929), hijo del jefe de la oficina federal de Hacienda en Oaxaca, Eduardo Vladimiro Jaime Mata Asiain nace en uno de los barrios más emblemáticos de la ciudad de México: la colonia Roma. Su madre, Ana María Asiain Aguilar (1914-1985), da a luz la madrugada del sábado 5 de septiembre de 1942; es atendida por su primo, el doctor Hoyomonte, famoso partero en ese tiempo.

Federico Aurelio Mata Sarmientos (1903-1978) es el nombre de su padre, oaxaqueño de pura cepa, originario del Barrio de los Príncipes. Su madre, oriunda de Ixmiquilpan, Hidalgo, habla algunas palabras en otomí aprendidas de sus nanas, las cuales se escuchan con frecuencia en la casa de la familia Mata Asiain. El parecido de Eduardo Mata con su madre es notable: piel blanca, nariz aguileña, ojos azules.

Cada nombre elegido por su familia guarda una razón emocional. Eduardo, en memoria del sacerdote (Eduardo Ricars) que crió a su padre tras quedar huérfano a los diecisiete años como consecuencia de una peste de tifo que atacó Oaxaca, y por el afecto especial de la familia al esposo de una hermana de su progenitora, Ana María Asiain. Vladimiro responde a la vena socialista de su padre. Jaime por deseos de su tía Chole, quien sería su madrina.

Aunque a miles de kilómetros de las batallas, Eduardo nace durante la segunda guerra mundial. En 1942 ocurren diversos acontecimientos que marcan la historia política y cultural de México. Mientras Mariano Azuela recibe el Premio Nacional de Literatura por su obra *Los de abajo*, los restos de Jaime Nunó, autor de la partitura del Himno Nacional, son exhumados y trasladados de Estados Unidos a la ciudad de México y sepultados en la Rotonda de los Hombres Ilustres. El 5 de febrero de 1942 los restos de Venustiano

Carranza son depositados en el Monumento a la Revolución con todos los honores.

Manuel Ávila Camacho está a la mitad de su sexenio. Durante su gobierno dos barcos petroleros son hundidos por submarinos alemanes en aguas del Golfo de México. El 22 de mayo de 1942 declara el estado de guerra entre México y las llamadas Potencias del Eje. Las legislaciones de emergencia están en vigor hasta el 28 de diciembre de 1945. Vuelve el estado de paz. Quince mil mexicanos toman parte en la guerra. Un escuadrón aéreo completo y con reemplazo, llamado "201", es enviado al Pacífico para realizar maniobras finales contra los japoneses. El 19 de enero de 1943 se funda el Instituto Mexicano del Seguro Social. Se le devuelve a la Universidad su carácter de Nacional y se crea el Premio Nacional de Artes y Ciencias.

El 20 de agosto de 1943 el violinista polaco nacionalizado mexicano, Henryk Szering, y la Orquesta Sinfónica de México estrenan el controvertido *Concierto para violín* de Manuel M. Ponce. El mismo año, Francisco Goitia exhibe *Tata Jesucristo* en Filadelfia, Estados Unidos. La crítica elogia este cuadro realizado en 1927. El 1° de diciembre de 1946 Miguel Alemán Valdés toma protesta como presidente en una ceremonia realizada en el Palacio de Bellas Artes. Ese mismo año Carlos Chávez asume la dirección general del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Eduardo tiene cuatro años de edad.

Tras vivir su primera infancia en México, en la avenida Chapultepec, donde sus padres no le permiten siquiera asomarse a la puerta, Eduardo y su familia se trasladan a Oaxaca. Se siente libre. Es un niño tan lindo que su mamá teme que se lo roben.

Gracias al cargo que desempeña su padre en la Secretaría de Hacienda, su posición económica es

cómoda. A su llegada a la capital del estado, viven en un inmueble situado en Cinco de Mayo número 12, planta alta. En la misma casa, planta baja, vive Gustavo Narváez Angulo y dos casas después, en el número 16, la familia Linares González.

En 1947 ingresa al Colegio Minerva para cursar el primer año de primaria. El director y maestro del sexto grado, Guillermo Mondragón Gómez, es auxiliado en las labores docentes por las profesoras Lili Villarreal Mora, Elsa Márquez, Oliva Martínez Unda, Juan Zárate Velasco y Mati Mondragón Gómez.

Consentido por todos en su casa, esconde tras su apariencia apacible un innato talento para las travesuras.

En la primavera de 1948 llega a Oaxaca una compañía teatral ambulante que monta una gran carpa y pone en escena una versión de *Genoveva de Brabante*, obra de Christopher Schmid. Una vecina le pregunta a la madre de Eduardo si ha visto la obra: "Fíjese que actúa un niño parecidísimo al suyo".

El niño se escapa de la escuela para hacer sus primeras incursiones artísticas sobre un escenario. No hay duda. Es "Eduardito", de seis años de edad, quien aparece como hijo de Genoveva de Brabante.

Algunos de sus compañeros desde el primer año de primaria son Gerardo Ruiz Silva, Rafael Dávila Esesarte, Celestino Gómez Soto, Eugenio Díaz Fernández, Francisco Ludeña Iglesias, Francisco Bonavides Dávila, Vicente López Ponce, Alfonso Ramírez Arellanes, Ramiro Pérez Cruz, Alfonso Osorio Cruz, Ernesto Cruz Ramos, Jorge López Audelo, Rafael Álvarez Padilla, así como Armando Baigts Rodríguez y Liberio Luján Zavaleta (ya fallecidos).

En el Colegio Minerva hay un cuarto de trebejos al que los alumnos llaman "cuarto de las calaveras" o "cuarto oscuro", pues ahí envían a quienes deben

cumplir un castigo. El lugar, entre otras cosas, resguarda los fusiles y las bayonetas de madera que se utilizan para el desfile del 16 de septiembre. Llega el día en que por alguna travesura hecha durante clases envían a Eduardo, Rafael Dávila y Gerardo Ruiz Silva. Sin embargo, les resulta un castigo divertido y momentáneo. Apenas llega a oídos del director Mondragón que en escasos minutos han roto tres bayonetas de madera, decide levantarles el castigo para evitar un destrozo mayor.

Cerca del colegio, en la esquina que forman las calles de Murguía y Pino Suárez, se encuentra la tienda "de las zaachileñas", llamada así porque sus propietarias (Rosita Robles y su hija Clotilde) son originarias de Zaachila. Los estudiantes del Minerva, entre ellos Eduardo, Gerardo y Rafael, acostumbran ir diariamente a esta tienda, al salir de la escuela, doce y media del día, a disfrutar tortitas de pan amarillo con queso fresco y chile pasilla en vinagre, peras, manzanas de la sierra con chile o ciruelas en vinagre. Es el punto de encuentro para comentar las clases y travesuras del día.

Durante los primeros años de su infancia, el héroe favorito de Eduardo en las tiras cómicas es Superman. Pero también usa máscaras con sus amigos Gerardo y Rafael debido a su gran afición por la lucha libre. Eligen la de su luchador favorito: Black Shadow.

En sus juegos, Eduardo, a quien la gente llama "el güero" o "el güerito", fantasea. Le gusta Flash Gordon, personaje que aparece en la película de episodios *La conquista de Mongo*, al grado que él y sus amigos escriben sus propios guiones; a veces representan el personaje bueno, otras el malo, pero siempre siguen el lema: "Todo por la justicia y la libertad".

Eduardo forma un dúo musical con su compañero y amigo Gerardo Ruiz Silva, ambos tocan la guitarra y cantan. En las múltiples y tradicionales presentaciones musicales realizadas cada ciclo escolar, Eduardo viste traje de charro. Con ese atuendo aparece el día de la madre, el día del maestro y en la clausura de cursos.

Un 6 de enero, Gustavo Narváez invita a su amigo Jorge Linares a partir la tradicional rosca de Reyes en casa de la familia Mata Asiain. Jorge, sin dudarlo, acepta y asiste a la celebración. Cuando llega su turno descubre al muñequito y no le da ninguna importancia. Al regresar a casa, Jorge se lo comenta a sus padres, Jorge Linares Urrutia y Carmelita González de Linares (ya fallecidos), quienes le llaman la atención por asistir a una fiesta en casa de una familia con la cual no se tienen lazos de amistad, por no pedir permiso y porque la casa es del jefe de la oficina federal de Hacienda. Le dicen que se sienten comprometidos a corresponder esa invitación, y tienen que hacerlo el 2 de febrero, día de la Candelaria. El matrimonio Linares González hace efectiva esa invitación mediante una comida en su casa y a partir de aquella tarde se inicia una sincera y profunda amistad entre ambas familias.

Cuando los padres de Eduardo se ven obligados a viajar a la ciudad de México por motivos de trabajo, Eduardo vive en casa de la familia Linares González, en Cinco de Mayo número 16. Lo tratan como un miembro más de la familia, recibe atención y cariño. Indiscutiblemente, quien más se identifica con Eduardo de la familia Linares es Jorge. Son compañeros de juego, de reuniones musicales, confidentes de proyectos y anhelos en el campo musical.

La familia Mata compra un terreno en la calzada Héroe de Chapultepec para construir su nueva casa;

es ahí, en el jardín trasero, donde Eduardo y Jorge juegan beisbol.

En las tardeadas, veladas y festejos que organizan o asisten los Mata suele destacar Eduardo, quien toca su guitarra, integra coros y canta no sólo temas populares sino de su inspiración en letra y música.

Quizás el gusto por la música Mata lo hereda de su padre, quien fue solista en el coro del seminario de Oaxaca y ahora suele cantar en casa. Ana María y Federico tocan la guitarra y cantan. Para sorpresa de todos, el hermano menor se les une.

En casa, recuerda Federico Mata, siempre hubo un ambiente cultural. "No se hablaba de cosas baladíes. Se platicaba de un libro o nos reuníamos para comentar algún aspecto filosófico. Mi padre era un hombre muy preparado. Creo que esto también formó a Eduardo porque no era un músico común y corriente. Tenía mucha preparación en otras áreas. Por ejemplo, de política opinaba cosas congruentes y cimentadas, al igual que de la situación musical."

Toda mi familia amaba la música, mis padres me llevaban a conciertos. Ellos no tocaban ningún instrumento. No tenían ninguna formación musical; era simplemente el crecer en un ambiente común, en una pequeña ciudad en México, donde la música era importante. Crecí rodeado de música, siempre la consideré parte importante de mi vida. Empecé tocando la guitarra cuando tenía siete años. Así es que no tuve problemas para decidir cuando llegó la edad y el momento en que yo debería ir al Conservatorio y comenzar una carrera musical. Quería ser compositor. Desde que recuerdo fue mi más clara vocación.

En uno de los conciertos de otoño de 1949, la familia Mata asiste con el pequeño Eduardo al Teatro Macedonio Alcalá. Escucha por vez primera la *Quinta sinfonía* de Beethoven. La batuta de José Ives Li-

mantour dirige la Orquesta Sinfónica de Oaxaca. La familia teme que el niño se duerma o se inquiete y empiece a alborotar el teatro. Pero para su sorpresa, el pequeño permanece prácticamente petrificado en su butaca a lo largo de los dos primeros movimientos. Al iniciarse el tercero, su padre murmura al oído de la mamá:

—Fíjate... qué bien se comporta.

—¡Shhhhh, cállense, que no dejan oír! —los regaña de inmediato el chiquillo.

De su niñez oaxaqueña, durante la cual es excepcionalmente travieso, desobediente y rebelde, le quedan algunas huellas. La principal: una cicatriz en el pómulo derecho, provocada a los seis años de edad, luego de montar un burro que, encabritado, lo arroja contra una cerca de púas.

En la escuela, para alivio de la familia, Eduardo canaliza buena parte de sus energías a los deportes. Practica desde beisbol, futbol y equitación hasta natación y montañismo. Pero esto no le impide caer en trance cada vez que la banda de la ciudad interpreta a los clásicos en el kiosco del zócalo oaxaqueño, al que llega en su triciclo dispuesto a ocupar su lugar reservado: una sillita frente a los músicos para no perder detalle alguno de la interpretación. Con un lápiz o una ramita, Eduardo emula los movimientos de la batuta del director Amador Pérez Torres, el compositor de *Nereidas*. Memoriza las piezas en apenas una o dos audiciones —se dice— y hasta se da cuenta cuando algún músico desafina.

Una de las personas que más lo impulsa a ser músico es el tío Walter, esposo de una hermana de su madre, quien pasaba largas temporadas en la casa de los Mata Asiain en Oaxaca. Lo escucha tocar la guitarra y cantar y le aconseja cómo encontrar ciertos acordes. El tío Walter es un músico aficionado

que toca el piano y en su juventud solía ser el alma de las fiestas imitando a una orquesta: rasca una puerta para lograr el sonido del contrabajo, mientras que con los pies sugiere un bombo y con la otra mano en la boca una trompeta.

Tenía buen oído musical y cierto gusto; recuerdo haber visto partituras en su casa, como el Concierto de Grieg o las Sonatas de Beethoven. Él insistía en que yo tenía talento y trataba de convencer a mis padres de que me dejaran estudiar música seriamente. Mi tío Walter tenía un amigo que dirigía orquestas de baile, Ernesto Riestra, quien fue otra de las personas que me animó a ingresar al Conservatorio y a que de alguna forma tomara en serio la música. De mi tío y del círculo alrededor suyo vinieron mis primeros estímulos importantes.

En 1953 la familia Mata Asiain se traslada de Oaxaca al Distrito Federal. Eduardo tiene once años y desea estudiar música. Puede ingresar al Conservatorio y cursar allí la secundaria. Pero su padre se molesta. Quiere que aspire a estudiar alguna licenciatura. Que sea un profesionista de los comunes y corrientes. Eduardo se empeña, a pesar de que su padre trata de disuadirlo en varias ocasiones. Argumenta: "Te vas a morir de hambre". Finalmente y tras la insistencia de Eduardo, su padre le dice que desea conocer la opinión del maestro Amador Pérez Torres.

Quien fuera el director de la Banda de Oaxaca ahora radica en la ciudad de México y dirige la Banda de Artillería de la Secretaría de la Defensa Nacional.

Eduardo y su padre emprenden la búsqueda de Pérez Torres. En el encuentro, el padre de Eduardo le dice al maestro: "Quisiera oír una opinión tan autorizada como la suya y saber si piensa que Eduardo tiene vocación para dedicarse a la música". Pérez

Torres no quiere contestarle en ese momento. Se limita a decirle: "Lo voy a invitar". Días después, lo cita en la Secretaría de la Defensa Nacional. Ahí está Eduardo Mata con el maestro Pérez Torres.

—Quiero demostrarle con hechos la vocación de su hijo.

En el salón de ensayos, ubicado en la calle de la Santísima, Pérez Torres le entrega la batuta a Mata. Cada uno de los músicos de la Banda de Artillería espera el primer movimiento de la batuta para ejecutar la obertura *Carnaval romano*, de Héctor Berlioz. Eduardo Mata dirige sin leer partitura alguna.

Su padre queda conmovido.

La vacante que deja Pérez Torres en la Banda de Oaxaca es ocupada por Diego Innes, maestro oaxaqueño que vuelve a su tierra natal tras ser director de la Orquesta de Wisconsin.

Eduardo Mata, quien visita con frecuencia Oaxaca, pronto se hace amigo de Diego Innes, quien tiene un repertorio diferente, con obras y arreglos distintos. Con este director conoce y memoriza las oberturas de Rossini y Von Suppé, entre otras obras, desde arreglos de música folclórica, jarabes y sones oaxaqueños, hasta transcripciones de Beethoven, Borodin, Tchaikovsky y Wagner. Su primer contacto serio con la música clásica es gracias a la Banda de Oaxaca.

*

Tres mujeres llamadas María son importantes en la vida de Mata. Apenas regresan a la ciudad de México, Ana María Asiain busca a su amiga de antaño, María Luisa Rodríguez de Rodríguez. Le pide ser la maestra de piano de su hijo, pues su esposo aún no comprende hasta qué punto le gusta la música a Eduardo y se niega a comprarle un piano. Sin embargo, esto

no impide que, con once años, asista puntual a la casa de María Luisa para recibir sus primeras clases formales. Siete años después la pianista María Teresa Rodríguez, hija de su profesora, es quien ejecuta las primeras obras de la autoría de Eduardo Mata.

Pese a que el padre de Eduardo ha presenciado la vocación de su hijo, se opone a que viva de la música. En este momento Federico, hermano mayor de Eduardo, decide apoyarlo. "Si mi padre sigue con esa actitud, no te preocupes. Vives conmigo y te apoyo para que continúes en el Conservatorio."

La única figura musical en la familia de Mata es la de su abuelo materno, un *amateur* de la trompeta. *Pero no música de mariachi; mi abuelo, siendo un amateur, era muy serio respecto de la música clásica que tocaba [...].* Eduardo Mata es el primero en asumir la música como la pasión de toda la vida.

A toda mi familia le gustaba cantar, tocar la guitarra o ambas cosas. Pero nadie realmente pensó en seguir una carrera musical profesional antes de mí. Tuve una gran oposición de parte de mis padres. Pensaban —y estaban en lo cierto— que la música era una profesión muy riesgosa. Pero yo estaba seguro y totalmente decidido a ser músico. Siempre me interesó la música. Jugué a su alrededor. En Oaxaca asistí a las serenatas con banda. La banda tocaba obras de Meyerbeer, Massenet, Von Suppé.

Las transcripciones para banda me llevaron a las melodías operísticas. Recuerdo la primera orquesta que escuché: la Sinfónica de Xalapa. Quedé deslumbrado. Tenía nueve años cuando le dije a mis padres que la música estaba hecha para mí. No tuve que buscar nada más ni ver nada más excepto la música. Estudié guitarra y piano. La música era lo más importante en mi vida. Era cuestión de madurar lo suficiente para ser capaz de ingresar al Conservatorio Nacional de Música.

A los once años de edad Eduardo Mata ingresa al Conservatorio Nacional de Música. A pesar de que no sabe leer música, desde las primeras pruebas para ingresar a la clase de solfeo se confirman sus aptitudes; se evalúan aspectos como la entonación, la afinación y el ritmo. Sus padres le fijan una condición: que las clases de música, incluidas en la secundaria general, sean el complemento de la educación básica para que de allí pueda, tal vez, pasar a una licenciatura profesional convencional, ya sea en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) o en el Instituto Politécnico Nacional.

A pesar de que ya no tenía dudas de mi vocación al ingresar al Conservatorio, mis maestros me reafirmaron en el sentido de que ésta corría paralela con mi talento, pues no siempre suceden las cosas a ese nivel. De todos ellos guardo un buen recuerdo, desde mis primeros maestros de solfeo, Francisco Moncada y Teodoro Campos Arce; mi primera maestra de piano, Amelia Torres de Espinosa, y posteriormente la maestra Mene- ses —hija del famoso músico mexicano Carlos J. Mene- ses—. Los maestros Sosa, Luis Guzmán, Jerónimo Baqueiro Foster —que, aunque nunca fue directamente mi profesor, sí mi sinodal, amén de que estudiamos con su método de solfeo—, al igual que el maestro Juan D. Tercero. También tuve como sinodal de armonía a Carlos Jiménez Mabarak y tomé clases con Abel Eisenberg y Eduardo Hernández Moncada, de quien sólo alcancé el final de su estancia pues se retiró al poco tiempo, aunque más tarde regresó al Taller de Composición —por una breve temporada— como ayudante del maestro Carlos Chávez. Matilde Ladrón de Guevara fue mi maestra de canto en el Conservatorio. Todos ellos me dieron algo importante en su momento.

Desde sus inicios en el Conservatorio le interesa más el aspecto creativo de la música —ya sea la composición o la dirección— que la disciplina instrumental y, desde muy temprano, empieza a relacionarse con sus compañeros de generación, quienes más tarde son integrantes del Grupo Berlioz: José Antonio Alcaraz, Salvador Reyes, Domingo Borrego y Jesús Villaseñor.

Me convertí en una especie de enfant terrible del Conservatorio. Buscábamos desesperadamente ser identificados con la vanguardia y era lógico que si quería ser parte de ella, mi pensamiento y todas mis ideas musicales estuvieran fijas en componer, en crear.

En estos años su amigo José Antonio Alcaraz ejerce una influencia decisiva sobre Eduardo; Alcaraz era un joven precoz, pues había sido “niño catedrático”.

No tenía un talento específico para la música, no era afinado, no era cuadrado, no tenía lo que los demás alumnos del Conservatorio compartíamos, que eran unas ciertas condiciones básicas para entrar de lleno en una carrera musical. Lo que tenía era una gran inteligencia especulativa, una memoria excepcional y un genuino interés y amor por la música. Manejaba con gran agilidad no sólo los nombres de los grandes maestros sino también los de todos los compositores contemporáneos. Hablaba varios idiomas y, en general, tenía una cultura muy superior a la del resto de los estudiantes.

Yo leía bastante, tenía inquietudes, pero a través del esnobismo de José Antonio —esnobismo confesado del que no hablo peyorativamente— se me despertó el interés por leer otras cosas, por investigar otras vertientes. Fue un amigo importante que me estimuló mucho para que compusiera y fue el alma intelectual del Grupo Berlioz.

En el Conservatorio conoce a Rodolfo Halffter y gracias a él se aproxima a los sistemas más riguro-

sos de análisis de partituras. José Pablo Moncayo también es su profesor. Al mismo tiempo, descubre la incongruencia entre varios de los cursos del Conservatorio y la práctica musical.

En el Conservatorio estudié piano, percusión, oboe y viola. Por supuesto, siendo compositor mi instrumento era el piano; trabajaba en el piano.

En 1955 lo invitan a dirigir la Banda de Oaxaca. Consigue el permiso para utilizar las campanas de la catedral y coloca unos camarazos (grandes cohetes de pólvora que se hacen estallar como parte de algunas celebraciones en los pueblos) en el atrio. Todo está listo para dirigir la *Obertura solemne "1812"*, de Piotr Ilich Tchaikovsky. El ambiente es apoteósico. Las campanas repican. Los cañonazos son simulados por los camarazos. Los músicos no pueden evitar conmoverse al ver a este joven director que ellos recuerdan como el niño que años atrás asistía a escuchar las audiciones. El escepticismo de la familia comienza a ceder.

En 1957 Eduardo Mata dirige su primer concierto ofrecido por el Grupo Berlioz con obras de su autoría, a iniciativa de José Antonio Alcaraz. Los integrantes del grupo tienen que trabajar en todos los aspectos de la producción, es decir, desde la elección de las obras que serán interpretadas hasta resolver sobre la marcha los problemas de organización. Desean presentar un concierto pero no tienen dinero. Así que convencen a algunos de los estudiantes del Conservatorio para que los ayuden a tocar sus obras, lo cual no es sencillo. Necesitan solicitar al Departamento de Música de Bellas Artes que les ceda la Sala Manuel M. Ponce para ensayar y realizar allí el concierto.

Su obstáculo principal es la falta de credibilidad. Nadie cree en ellos pues no han recibido clases for-

males de composición. Lo que han hecho ha sido de una forma autodidacta, ya que Mata conoce a Carlos Chávez hasta 1960. Finalmente vencen todos los impedimentos y ofrecen el concierto. Es la primera vez que se tocan obras de Mata en público. Se trata de dos piezas para violín y piano que ejecutan Luis Samuel Saloma, acompañado al piano por Homero Valle, y un trío para clarinete, tambor (con y sin cuerdas) y chelo, que titula *Trío a Vaughan Williams*, a quien acaba de descubrir y cuya música le fascina. Es una obra de ocho o nueve minutos de duración. Originalmente quienes la ejecutarían habrían de hacerlo solos, pero debido a las complejidades rítmicas, le piden a Eduardo Mata que ensaye con ellos y los dirija.

Mata tiene quince años cuando su composición *Cantata fúnebre* es comentada en los principales diarios de México. La ejecución se realiza en la clausura de la temporada 1958 correspondiente a conciertos de la juventud, presentada anualmente por la Asociación Musical Manuel M. Ponce.

Después de estos logros su familia toma más en serio sus aspiraciones por la música.

Se trata del segundo concierto del Grupo Berlioz, gracias a Angelita Calcáneo, quien les encarga un concierto con obras dedicadas a Manuel M. Ponce con motivo del décimo aniversario de su muerte. Su concierto será parte de varios homenajes, patrocinado por la Asociación Ponce, de la que Angelita siempre ha sido el alma motora.

Ningún integrante de la agrupación percibe remuneración. No es dinero lo que buscan sino la oportunidad de presentarse en público. Calcáneo les ayuda a pagar a los grupos que tocan sus obras. Mata, por su parte, consigue el Coro de Varones de la Escuela Superior Nocturna de Música y a otros alumnos del

Conservatorio. También logra que Plácido Domingo interprete su *Cantata fúnebre*, de homenaje a Ponce, con textos de José Antonio Alcaraz y de Carlos Monsiváis, con Arrigo Cohen como narrador. Mata también dirige esta obra y a partir de este momento se convierte en el director del Grupo Berlioz.

Mientras tanto, los alumnos de las clases de composición están ocupados haciendo corales, bajos continuos y contrapunto de primera especie. Y el hecho de que los integrantes del Grupo Berlioz se presenten en público es como un anatema para el resto de los estudiantes del Conservatorio: no han completado los cursos de armonía, contrapunto, orquestación y están presentando obras que están escritas en lenguajes muy en boga, que quieren parecerse a Bartók, a Stravinsky y a Berg, entre otros.

Pese a todo hay personas que les ayudan, como Jesús Durón, entonces jefe del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes; Luis Sandi, presente en el primer concierto del grupo y quien más tarde, al ocupar la jefatura del Departamento de Música, toma con absoluta seriedad a los integrantes del Berlioz.

Éramos un grupo de niños traviosos e iconoclastas que despotricábamos en contra del establishment y que salíamos, por vez primera, a la superficie como compositores con lenguajes que nada tenían que ver con el nacionalismo en boga que en ese momento era la corriente natural.

Existe un grupo de compositores llamado Nueva Música en México, entre quienes destacan Leonardo Velázquez, Guillermo Noriega, Rafael Elizondo y Raúl Cosío. Ellos representan la generación siguiente a Luis Herrera de la Fuente, Carlos Jiménez Mabarak y José Pablo Moncayo, y se consideran los herederos del nacionalismo musical, la única corriente impor-

tante que se puede tomar en cuenta en este México de los cincuenta, derivada de Blas Galindo, Moncayo, Salvador Contreras y Eduardo Hernández Moncada.

El Grupo Nueva Música de México es el heredero de esta corriente estética, mientras que el Grupo Berlioz busca nuevos caminos expresivos.

Hablábamos de la suprema libertad del compositor y de la necesidad de crear caminos nuevos basados en el estudio profundo de los compositores de vanguardia. En este momento llegaban con muchísimo retraso obras de compositores como Schoenberg, Berg y Webern, entre otros. En lo personal sentía una gran afinidad con Bartók y Shostakovich.

El maestro Moncayo creyó mucho en nosotros. Nos ayudó con consejos, vio nuestras obras y hacía críticas superficiales —nunca penetró demasiado—, pero había en él una espontánea simpatía por lo que hacíamos. Era curioso, porque, por un lado, los maestros tradicionalistas, como el Mariscal que era por excelencia el profesor de armonía del Conservatorio, no concebían que pudiéramos lanzarnos como autodidactas a presentar nuestras obras en público.

Ahora comprendo que como maestros del Conservatorio no podían aprobar el hecho de que nos atreviéramos a presentar en público obras que no estaban sancionadas por ellos.

El maestro Moncayo se hacía de la vista gorda, nos guiñaba un ojo y nos daba una mano. Creo que en el fondo le daba gusto nuestra actitud.

El Grupo Berlioz se integra en 1957 y se disuelve en marzo de 1959, cuando se crea el Taller de Composición de Carlos Chávez, al que ingresan dos de los integrantes del Berlioz: Jesús Villaseñor y Eduardo Mata.

El emerger de Carlos Chávez fue uno de esos milagros del espíritu. A pesar de que la gente es muy musical,

hay una muy pequeña tradición en México fuera de la folclórica. La simbiosis entre la cultura española e india ha producido resultados extraordinarios, particularmente en las artes visuales. Esto ha sido mucho más discreto en el equivalente a música. Es cierto que nosotros tenemos las dos figuras de Manuel M. Ponce (1882-1948) y Silvestre Revueltas (1899-1940). Incidentalmente, considero que el Concierto de guitarra de Ponce es básico en el repertorio de concierto de guitarra. Y desearía que más violinistas lo incluyeran en su repertorio; el segundo movimiento incorpora su trabajo más reconocido, la canción Estrellita. Ponce era un compositor muy significativo, no quedándose con la influencia de la música europea que se manifiesta en el ambiente mexicano.

Y la aparición de Revueltas era realmente un fenómeno. Tenía una formación escolar muy pequeña y hasta su muerte había producido alrededor de dos docenas de trabajos. Pero hay en éste una asombrosa vitalidad de lo que es toda su música.

Incluso con Ponce y Revueltas, más o menos contemporáneo a ellos, Chávez era una figura única, absoluta. Conocía y era un gran admirador de los clásicos. Para desarrollar su propio lenguaje fue a Europa a estudiar y trabajar muy duro. Chávez sintetizó las tendencias europeas con los materiales indígenas mexicanos; también actuó como estimulador de otros músicos creativos, incluyendo a Revueltas.

Conocí a Chávez como compositor y director de orquesta. Le tenía una enorme admiración, pero no personalmente puesto que no daba clases en el Conservatorio. Chávez era el gran inspirador del Grupo Berlioz. En nuestra opinión, había sabido evolucionar del nacionalismo de la Sinfonía india, de Caballos de vapor, la Sinfonía proletaria y el Corrido del sol, a un lenguaje que considerábamos universalista, el lenguaje de la Ter-

cera, Cuarta y Quinta sinfonías, obras que había compuesto en los años cincuenta. Era el compositor que había sabido hacer la transición y que nos mostraría el camino para evolucionar a lenguajes más universales.

Para ingresar al Taller de Composición, Mata se entrevista con Carlos Chávez y queda de manifiesto que su preparación es endeble, pese a que ha tomado cursos de armonía, contrapunto y formas en el Conservatorio, pero estos cursos son deficientes y poco relacionados con la realidad en cuanto a los problemas de la música práctica.

En este momento yo había compuesto ya cinco obras y mi nombre como compositor empezaba a circular. Pero la entrevista con Chávez fue al meollo del asunto y, con pocas preguntas, se dio cuenta de nuestras deficiencias académicas. De modo que lo que debía hacer era comenzar por lo más elemental. Y así fue.

El Taller se crea a iniciativa de Carlos Chávez y se hace posible gracias a Ernesto Enríquez, subsecretario de Educación cuando Jaime Torres Bodet es secretario de la dependencia. El maestro Chávez se percata de que no se producen compositores en México y de que nadie de los de la generación intermedia ha dado frutos suficientemente tangibles. Esto le preocupa enormemente, amén de que las clases de composición del Conservatorio no produzcan nada ni a compositores, y que los egresados tienen una formación deficiente.

El maestro hizo un enorme esfuerzo para establecer el Taller, aunque con muchas condiciones, entre otras el poder viajar para continuar su carrera de director huésped, que entonces se encontraba en un punto importante y el tiempo para cumplir sus compromisos de compositor. En realidad hizo un esfuerzo monumental de tiempo y energía para poder ocuparse del Taller, tarea que realizó hasta 1964.

Para seleccionar a los alumnos hay un concurso, al que se presentan siete candidatos, que consiste en una prueba de aptitudes para adjudicar unos apoyos. Chávez sabe que no todos los aspirantes tienen los medios para poder dedicarse ocho horas diarias al Taller, por lo que se da a la tarea de conseguir dos becas de mil pesos mensuales. Eduardo Mata, de quince años, gana una de estas becas, y utiliza ese apoyo económico para cubrir gastos de libros y transportes, entre otras cosas. Chávez exige que quienes pretendan ingresar al Taller abandonen los estudios del Conservatorio, es decir, cualquier otro tipo de estudio teórico que estén realizando, pues deben entregarse de tiempo completo.

El Taller de Composición está dentro de las instalaciones del Conservatorio Nacional de Música y los alumnos pagan una matrícula anual como cualquier otro estudiante, pero en el entendido de que se trata de un plan piloto que nada tiene que ver con el resto del Conservatorio en cuanto a planes de estudio.

La prueba de admisión consiste en un examen de aptitud para componer temas en un tiempo mínimo, amén de la entrevista en la que Chávez explora las experiencias previas de estos jóvenes como compositores, con la intención de buscar indicios de una vocación definida y de un gran talento.

Los elegidos son Leonardo Velázquez, Humberto Hernández Medrano, Jorge Daré, Jesús Villaseñor, Héctor Quintanar y Eduardo Mata.

Iniciado en la composición, Mata es reconocido en la escena musical del país. El puro sonido lo fascina. Es por eso que no sorprende que por un largo tiempo admire a Edgar Varèse.

Estaba interesado en doce técnicas seriales de tonos. Tenía la influencia de la metodología de Carlos Chávez

y llegué a ser más consciente de la necesidad de bases más extensas, en técnicas clásicas y literatura. Mi lenguaje musical se tornó más ecléctico después del periodo de estudios con Chávez. Para entonces mi carrera de director intervino con mis composiciones, motivo por el cual ya no he escrito ninguna obra.

*

Las obras que Mata produce a partir de 1960 representan un notable avance. Compose un sexteto para tres clarinetes, dos violines y vibráfono, posteriormente descartado y destruido, pero reconoce que este sexteto le aporta experiencias que utilizará en forma plena en la *Sonata para piano*, misma que comienza a escribir de inmediato y concluye en 1961.

A la *Sonata para piano*, publicada por Ediciones Mexicanas de Música, se le da una doble importancia. Por una parte, es considerada como una obra de indudable significado musical y a la que suele valorarse como independiente del resto de su producción musical hasta la fecha. Por otra, se le considera crucial, pues contiene el germen de muchos elementos estilísticos que caracterizan las obras posteriores de Mata. Se trata de una composición en un movimiento, en la que la forma tradicional de la sonata es manejada con gran originalidad: la parte correspondiente al desarrollo del material sonoro sirve de punto de partida a la obra representada por cuatro variaciones, de manera poco ortodoxa, en tanto que la sección en la que se lleva a cabo la recapitulación final de dichas ideas se presenta como un resumen notablemente conciso de sus elementos melódicos, armónicos y rítmicos esenciales.

Sergio Vela, músico, director de escena operístico y amigo de Mata en los últimos años, considera a la

Sonata para piano como una de las partituras más sólidas que se hayan escrito con técnica serial, "lo que habitualmente se llama música dodecafónica, una técnica muy compleja derivada de las enseñanzas de Arnold Schoenberg. El rigor de su elaboración, de su factura, es impresionante. Es una de las partituras más sólidas en técnica serial que se han compuesto en México. Incluso me atrevería a considerarla como la partitura más sólida en esa técnica. Es una obra pura, decantada".

Otro maestro de gran importancia en su formación es el compositor cubano Julián Orbón, a quien debe un cúmulo de experiencias estéticas. Gracias a Orbón, Mata reconoce que se despiertan en él grandes inquietudes. Poseedor de una formidable cultura humanística, Orbón le ayuda a frenar su prurito de contemporaneidad, deseo que el mismo Mata reconoce como "gratuito, vano y carente de significado". A través de su contacto con Orbón, Mata racionaliza su carga interior de herencia hispánica. Orbón se convierte en el amigo que lo lleva por un camino muy diferente, tanto en lo que se refiere a preferencias musicales y artísticas en general como en la actitud frente a la música y la vida. Mata sabe que Chávez es un obsesionado por el trabajo, *creía que la única manera de poder triunfar era obsesionándose por una sola cosa. Así pues, Orbón en ese momento fue un contrapeso muy importante y un complemento de Chávez.*

*

Lourdes Mata, sobrina de Eduardo: "Desde que tengo uso de razón Eduardo es una figura importante en mi vida, como lo pueden ser mi padre o mis abuelos. Mi nacimiento le ocasionó daños en el corazón

a mi madre. Murió cuando yo estaba próxima a cumplir dos años de edad. Vivíamos en Oaxaca. La pérdida obliga a mi padre a traerme a la ciudad de México, a la casa de mis abuelos. Eduardo acababa de cumplir dieciséis años. Su presencia en mi vida es de hermano mayor y de tío. En otras épocas incluso fungió como padre y en los últimos años de su vida fuimos grandes amigos.

"Crecí y lo llamé 'tío'... pero esto cambió. Fue una transformación que se prestó a confusiones graciosas. Me presentaba como 'mi hermana, la menor'. A otros les decía, 'mi sobrina'. En la época de la Universidad, por ejemplo, todos pensaban que era su hija. Siempre lo acompañé a sus ensayos.

"Toda mi vida conviví con Eduardo. La diferencia de edades que había entre mi padre (Federico), mi tía Anita y Eduardo, también se reflejaba en la que había con los sobrinos. Más que existir una relación tío-sobrina, se dio de primos hermanos. Fuimos tres los primeros nietos —dos hijos de Anita (José y Carlos Santibáñez) y yo—, quienes tuvimos una cercanía mayor con Eduardo, sobre todo en su infancia y adolescencia. Con mis primos se dedicaba a hacer diablura y media en la casa. Eduardo tuvo una infancia muy larga. Siento que pasó de la infancia a la adultez. Tenía dieciséis años y era un niño. Y es real. Hacían batallas con espadas. Jugaban al cohete espacial. Se escondían. Y se aliaban en contra mía. De pronto estábamos comiendo y yo empezaba a llorar. Mi abuela me preguntaba qué me pasaba. Eran Eduardo, Pepe y Carlos. Me pateaban por debajo de la mesa. Me jalaban el cabello. Me hacían trompetillas y cama china.

"En ese entonces mis abuelos vivían muy cerca de la calzada de Tlalpan, en Ermita Iztapalapa. Era una casa con una escalera muy grande que daba la vuelta, con barandal. Detrás de ella se escondían

Eduardo y mis primos para hacer travesuras. Recuerdo muy bien su habitación. Estaba poblada de carteles de futbolistas, compositores y chavas.

"Mi recuerdo de esa época era escuchar a Eduardo solfeando. Todo lo cantaba solfeando. Con mi abuela era muy cariñoso. Con mi abuelo tenía una buena relación, un tanto intelectual. Mi abuelo leía mucho. Estaba muy adentrado en la política. De pronto él y Eduardo tenían largas discusiones sobre diversos temas.

"La tía Chole solía contar una anécdota muy bella: mientras esperaba que le sirvieran de comer, tomaba una taza y un plato. No paraba de chocar el plato con la taza. Finalmente la paciencia de la tía se agotaba y le pedía que parara de hacer ese ruido. Pero Eduardo respondía muy tajantemente: '¡No, tía Chole, ¿no escuchas?, estoy tocando la *Polonesa* de Chopin!'"

*

Eduardo Mata contrae matrimonio con Bárbara Chas-son, también músico, violista de diecinueve años, en 1962. Un año después nace su primera hija, Pilar Ixquic. Dos años más tarde, cuando Eduardo es titular de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, nace en esa ciudad su segundo hijo, Roberto.

Recuerda Pilar: "Viví los primeros cuatro años de mi vida con mis padres. Después se divorciaron. Mi madre, mi hermano Roberto y yo seguíamos en México. Veía a mi padre todos los fines de semana, y de pronto nos íbamos a algún viaje. Siempre fue muy juguetón, todo el tiempo decía chistes. En el coche solíamos cantar sinfonías completas, cada quien a una voz distinta."

Su vida como director de orquesta empieza con la música contemporánea. Entre 1962 y 1963, cuan-

do apenas tiene veinte años, dirige en México el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg y *Le marteau sans maître* (El martillo sin maestro) de Pierre Boulez. Mata recuerda a los músicos de ese concierto:

Todos son miembros de diferentes orquestas, lo cual es muy malo, porque si todos tocaran en una misma orquesta sería una excelente orquesta. Aquí recuerdo una anécdota acerca de la representación de Marteau, en la que tuvimos veintisiete o veintiocho ensayos para la parte de la guitarra. Parece increíble, pero en un país donde la guitarra es prácticamente un instrumento nacional, y donde literalmente hay miles de guitarristas, hicimos una selección de ellos. Después de semanas y semanas de buscar, estábamos frustrados porque descubrimos que la mayoría de ellos tocaban por instinto más que por la música que estaba impresa en la partitura. Finalmente encontramos a un hombre ya mayor, quien pensó que podría ser capaz de ejecutar el movimiento, pero sólo si yo trabajaba con él. Para entonces ya estábamos desesperados por un guitarrista, así que estuve como su maestro particular por tres meses, antes del primer ensayo general. Todo se compensó al final, puesto que tuvimos una presentación exitosa.

Pronto resulta evidente que Mata es un director de orquesta nato. Pasa un verano de intenso trabajo con Erich Leinsdorf y Gunther Schuller en el Berkshire Music Center de Tanglewood, en Massachusetts. Ese mismo año —1962— asume la dirección musical del Ballet Clásico de México y poco tiempo después es director titular de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara y de la Sinfónica de la Universidad.

Cuando Mata está a cargo de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, el escritor y crítico musical mexicano Juan Vicente Melo se refiere a él como uno de los **músicos** jóvenes (de una juventud abrumadora-



En este libro se concentran voces que nos harán aplaudir la existencia de un músico destacado y esencial en el panorama cultural del México contemporáneo: Eduardo Mata. A través del testimonio polifónico ágilmente tramado aquí por la autora reconocemos que desde su infancia, en Oaxaca, Mata desplegó numerosas pruebas de genio artístico, al igual que del enérgico placer con que enfrentó un dilema único: el de su vida.

En extremo fiel a su vocación, se entregó a ella sin limitaciones. De este modo llegó a ser alumno y compañero sobresaliente de grandes figuras de la música. Y después, abrazando una tarea propia de espíritus y talentos en verdad selectos, se dedicó principalmente a la dirección orquestal.

Sus relaciones con las instituciones mexicanas interesadas en la promoción musical, los proyectos que impulsó y su trayectoria como director titular o invitado en grandes orquestas de nuestro país, de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica, hacen de él un hito en nuestra cultura musical. Pero es su vida brillante y apasionada, tanto en lo público como en lo privado, lo que en este volumen se nos revela y comparte. Así, Eduardo Mata se instala para siempre en nuestra intimidad intelectual; y por eso llegamos a sentir —acaso por primera vez con tanta fuerza— su trágica pérdida.