



170

171

ARQUEOLOGÍAS

ARQUEOLOGÍA DE LA MÚSICA EXPERIMENTAL EN MÉXICO

Manuel Rocha Iturbe

“Una acción *experimental*, generada por una mente tan vacía como era antes de que se convirtiera en ella, entonces, en acuerdo a la posibilidad de no importa qué, es por el otro lado práctica. No se mueve en términos de aproximaciones y errores, como una acción “informada” lo hace por su naturaleza misma, ya que no existen imágenes mentales de antemano de lo que podría suceder; ve las cosas directamente como son; permanentemente involucradas en un infinito juego de interpenetraciones. Música Experimental—”

Cage J., 1961

LA MÚSICA EXPERIMENTAL

El término música experimental fue probablemente acuñado por John Cage a principios de los años cincuenta para defender la estética de la nueva música norteamericana que rompió su cordón umbilical con la tradición estructural Europea.¹ La estética experimental de los EUA tuvo sus antecedentes en el pianista y compositor Henry Cowell (Maestro de Cage y Lou Harrison en los años treinta) desembocando luego en la llamada *Escuela de Nueva York*, grupo de compositores integrado por Cage, Morton Feldman, Earl Brown y Christian Wolf, creadores que desarrollaron la utilización del azar y del indeterminismo en sus composiciones.

Hay que tomar en cuenta que el uso en las últimas décadas del término experimental (por lo menos desde los años ochenta) ha estado ya desligado de su origen. A principios de los años setenta, el polifacético compositor Michael Nyman,² cuando todavía comulgaba con la escuela experimental originada por Cage y sus amigos, escribió un libro llamado “Experimental Music” en el que describe la estética de esta corriente que prosperó y se diversificó en los EUA hasta esta década, y que tuvo influencia en Europa, Latino América y el resto del mundo. En su libro, Nyman hace una descripción de lo que es la música experimental:

“Los compositores experimentales no están concentrados en describir un objeto temporal cuyos materiales, estructuración

¹ La herencia Europea del siglo XIX que llevó a la música tonal a las últimas consecuencias con la armonía cromática desembocó luego en la música atonal de Arnold Schönberg a principios del siglo XX, y posteriormente en el serialismo integral de Boulez de los años 50's.

² Nyman se inició como compositor de música experimental y acabó traicionando a su gremio al convertirse en un compositor de corte post barroco que se hizo famoso por su autoría en la música de las películas del afamado director Peter Greenaway.

y relaciones son calculadas y arregladas de antemano, sino que están mas entusiasmados por el prospecto de delinear una situación en la que los sonidos pueden ocurrir, un proceso para generar acción (sonora u otra), un campo delineado por ciertas 'reglas de composición' "

Nyman, 1974.

Vemos en esta definición varios preceptos relacionados por ejemplo a la obra abierta y a lo indeterminado, estéticas originadas en los cincuenta y sesenta, pero también a la idea postmodernista del proceso y de su contención a partir de una serie de reglas.

A partir del final de los años sesenta, el término experimental rápidamente se ligó a algunas vertientes de la música POP, se secularizó digámoslo así, perdiendo toda la carga otorgada por la nueva música contemporánea Norteamericana que finalmente también había surgido en los templos del saber musical. Sin embargo, el origen Caegiano de la definición de *Música Experimental* se convirtió en el alma de lo que ha acontecido en los últimos años en distintos ámbitos, y esto lo podemos corroborar al leer un pasaje de su artículo *Música Experimental* publicado en Londres en 1955:

"...En donde, por otro lado, la atención se mueve hacia la observación y la audición de muchas cosas en el mismo instante, incluyendo aquellas que son del medio ambiente — se convierten, es decir, inclusivas en vez de exclusivas — sin hacernos preguntas de la hechura, en el sentido de formar estructuras entendibles, puede surgir (uno es un turista), y aquí la palabra "experimental" es apta, mientras se entienda no como un acto descriptivo mas tarde juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto en el que el resultado es desconocido. Que es lo que ha sido determinado?"
Cage J. 1961.

Actualmente la definición de música experimental ha desaparecido, tanto en el mundo académico de la música contemporánea, como en el mundo secular de la música alternativa. Curiosamente, los jóvenes músicos autodidactas de hoy en día que improvisan o crean obras sonoras con sus computadoras se dicen "artistas sonoros", cuando en realidad son una suerte de "músicos experimentales" que no están preocupados por la estructura de sus obras, sino por generar texturas sonoras y combinaciones de frecuencias interesantes.

En este ensayo, intentaré hacer un análisis de cómo surge la actitud experimental sugerida por Cage, una actitud en esencia liberadora y re-

belde de las formas establecidas por la academia musical. Esta postura va a permear en México tanto al medio musical instruido en los conservatorios, como a la música alternativa ligada o no a distintos movimientos POP. Pero hay que decir que la rebeldía a la forma y a las reglas musicales occidentales no se generaron en el medio musical, el verdadero punto de partida en realidad es mucho anterior, surge en las vanguardias de los inicios del siglo XX (en el futurismo y dadaísmo particularmente), y en nuestro país, en el movimiento Estridentista. Analicemos pues los inicios de esta historia para poder vislumbrar las raíces y comprender posteriormente como crecieron las distintas ramas del árbol.

MÚSICA EXPERIMENTAL Y MODERNISMO EN MÉXICO

En 1921 el poeta Manuel Maples Arce lanza el manifiesto Actual N°1, un texto influido por el futurismo italiano que ensalzaba la belleza de la tecnología moderna y pugnaba por la aniquilación de las recalcitrantes formas antiguas en el arte. Así como los futuristas reclamaron la muerte del *Claro de luna* de Beethoven, Maples Arce reclamaba en su manifiesto: "¡Chopin a la silla eléctrica!". En 1923, Maples Arce y List Arzubide redactan y lanzan el segundo manifiesto en la ciudad de Puebla, y el 12 de abril de 1924 se realiza en el *Café de Nadie* la primera exposición Estridentista, en una conjunción de literatura, música y artes plásticas. Esta reunión va a ser el punto de partida en el que se van a ir sumando artistas multidisciplinarios (Germán Cueto, Luis Quintanilla, Gastón Dinner, Jean Charlot, Luis Ordaz Rocha, etc), pintores (Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Guillermo Ruiz, etc), músicos (Ángel Salas, Silvestre Revueltas) y poetas (Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, etc).

En la invitación a esta velada curiosamente podemos leer Música Estridentista. ¿Cual sería la música que proponían en este momento los seguidores de este movimiento?

En el artículo *Jazz = X Y* publicado meses después en el "Universal Ilustrado" y dedicado a Carlos Noriega Hope (propulsor de la radio), Maples Arce habla del Futurismo, del Estridentísimo, y de la música negra, origen del Jazz a la que llama Estridentista. También alaba como Luigi Russolo a los sonidos producidos por la tecnología moderna, y plantea una postura ante la música de corte Dadaísta:

"...En el Jazz, la sugerencia de ruido para los oídos educados en el simplicísimo de las expresiones musicales melódicas y armónicas depende de la realidad auditiva producida por la sincopación y fusión de los ritmos (elemento Estridentista) en su dimensión enunciativa

(duración), creando para ellos un desequilibrio ideológico, desconocido para nosotros, equilibrados dentro de una nueva naturaleza, en donde a veces, los sentidos, delimitándose y superponiéndose, por momentos parciales, movimiento que ha llegado a constituir una función orgánica normal, y llegan a crear así, una supra-sensibilidad cambiante, diversa y originalísima...

... La estructuralización mecánica de las grandes ciudades modernas, en su expresión auditiva (el ruido de los motores, el silbato de las sirenas, la trepidación de las máquinas y todas las manifestaciones fonéticas Brrs ttrns!!! Trff tRRReSSNNNbbbRRRr Ruuuuu!! De los automóviles, transatlánticos, aeroplanos, etc., considerados como elementos arquitecturales del jazz, poema neo-musical, debe sólo recordarse en su valor sugerido, y no real, pues esto, que llama Paul Mondrian, en substitución de lo pintoresco, lo más menos matemático, no es otra cosa sino lo mismo pintoresco de la realidad nueva; pero no por eso menos evidente que la anterior. Hacer arte de lo pintoresco es hacer arte superficial. Todo debe ser superación. La música, no expresa esa realidad exterior. Ni siquiera la interpreta; se sirve de esa noción física, para construir también su realidad propia en el desarrollo temático del poema. La música negra, éxito vital y Estridentista, tiene el secreto de una ideología animal, violenta y subversiva. Los burgueses se sublevan, pero a pesar de todo, viven el ritmo de su animalismo mecánico."

Maples Arce, 1924.

En este momento, alguna relación debió de tener la supuesta música Estridentista con el Jazz, pero pienso que más bien imaginaron de manera metafórica una posible música que nunca se llegó a crear. Aparentemente, Silvestre Revueltas, hermano de Fermín Revueltas (el pintor Estridentista), es el único compositor que pudo tener un acercamiento a esta estética, ya que incluso hizo música para *Troka el poderoso* de Germán List para la radio, pero la relación de Silvestre con este movimiento en el sentido estético no ha podido comprobarse de acuerdo a varios investigadores.³

Es curioso que Maples Arce haga un uso de la onomatopeya a la Marinetti, ya que en realidad los Estridentistas nunca realizaron una poesía de corte sonoro, sino más bien conceptual y de vanguardia, y ligada sobre todo a las posibilidades del lenguaje de la radio que más tarde desembocarían en la música concreta y electrónica de finales de los años cuarenta⁴ (Molina, 2005). Pero el uso de estas onomatopeyas por lo menos comprueban un interés de Arce por el lado sonoro y experimental del lenguaje.⁵

³ Estos datos me los dio el investigador Español Miguel Molina de la Universidad Politécnica de Valencia, quien ha realizado trabajos sobre las vanguardias de inicios del siglo XX en relación a la radio y quien estuvo en México buscando datos de los Estridentistas. Miguel, quien gentilmente me ha dado toda esta información, encontró por otro lado a Roberto Kolb, investigador Mexicano quien ha estudiado a fondo la música de Revueltas, y quien tampoco ha podido concluir sobre una posible influencia estética del Estridentismo en su música.

⁴ "Esta humanización del hecho radiofónico nos hace recordar los versos del Estridentista Kyn Taniya cuando dice "Silencio / Escuchad la conversación de las palabras en la atmósfera / Ráfagas de aire eléctrico silban en los oídos" (9), y hay que entender que este silbido de las ondas eléctricas se convertirá años más tarde —en los estudios radiofónicos— en la llamada "música electroacústica". (Molina M, 2005).

⁵ En un intercambio de correos electrónicos con Miguel Molina, le pregunté lo que pensaba acerca de la escasez de onomatopeyas u poesía fonética en los Estridentistas, y me contestó: "Hola Manuel, estoy de acuerdo contigo, de los múltiples textos Estridentistas que he revisado, apenas aparece lo fonético u onomatopéyico, si exceptuamos el poema de *Kyn Taniya*, la referencia en *Jazz=XY* de Maples, algo en alguna novela de Arqueles Vela (que te envió en anexo alguna fonética en su novela "El Intransferible" concebido a finales de los 20 pero publicado tarde en 1977), o la serie de cuentos para el radio de Germán List llamado "Troka El Poderoso" que los emitió por radio en 1933 y publicó en 1939 en libro, yo lo he reconstruido para radio, es una especie de la "vida secreta de las máquinas" y utiliza onomatopeyas en cada uno de los cuentos (te envió un fragmento de una de las ediciones). Son pocos ejemplos, tal vez lo sonoro aparece más a nivel metafórico y como dice Maples Arce en su artículo de *Jazz=XY*, el Estridentismo como el jazz "depende de la realidad auditiva

producida por la sincopación y fusión de los ritmos (elementos Estridentistas)", y como dice en el mismo texto "la música no expresa la realidad exterior" y ni siquiera la interpreta, ya que sería "arte de lo pintoresco" y eso es "hacer arte superficial", sino que se trata de "hacer una realidad propia en sí", que es para él la propia música o el poema, y no por ello menos "violenta y subversiva". Por eso yo entiendo que la onomatopeya para los Estridentistas sería una realidad exterior y pintoresca expresadas tal cual, sino que esos ruidos se hacen otra expresión dentro del lenguaje poético" (Molina, 2009).

Los años veinte fueron años en México de Vanguardia, en donde internamente surge y muere el modernismo, ya que el nuevo gobierno revolucionario, en aras de publicitar un nacionalismo mexicano ligado a nuestras en el quehacer artístico, fue sofocando poco a poco las ideas internacionalistas. De este modo, Diego Rivera abandona el Cubismo y se dedica a hacer murales para el gobierno, Carlos Chávez abandona la vanguardia musical internacional para adentrarse en una música nacionalista,⁶ y los Estridentistas desaparecen poco a poco.

EL POST NACIONALISMO Y LA NUEVA MODERNIDAD

La música indeterminada surgida en los EUA en los años cincuenta, junto con el surgimiento de los laboratorios de música electrónica en Europa y en los EUA, inauguran una era a nivel mundial de experimentación sonora, mientras que en México, una generación de compositores (Francisco Savín, Leonardo Velásquez, Carlos Jiménez Mabarak, etc) intentaban superar el Nacionalismo sin llegar claramente a ningún lado. Estos compositores intentaron comenzar a utilizar las técnicas dodecáfónicas sin mucho éxito. En esta década, el compositor Norteamericano Conlon Nancarrow que llevaba varios años residiendo en nuestro país, ya había compuesto varias de sus obras seminales para pianola, pero en un aislamiento total. Es una pena que su vigor creativo e imaginación libre que lo llevaron a componer una música novedosa en el mundo no haya podido tener una influencia en los compositores Mexicanos.

Tan solo a finales de los años cincuenta se dio el primer intento de un compositor mexicano por experimentar con la música en cinta (tape music). Fue Jiménez Mabarak, realizando la obra para Danza "El paraíso de los ahogados" (en esta publicación incluida) realizando ruidos cuasi radiofónicos mediante improvisaciones con agua y un popote, pero finalmente haciendo una música un poco kitsch que retomaba a la música ritual de los chamanes.

Los años sesenta trajeron finalmente una renovación de generaciones y el taller de composición de Carlos Chávez en el que participaron Mario Lavista, Julio Estrada, Paco Núñez, Eduardo Mata, y otros, fue la piedra fundacional para que los jóvenes tuvieran un trampolín para explorar estéticas nuevas. La creación del primer laboratorio de música electrónica en 1970 en el conservatorio nacional de música, también sirvió para que estos compositores y los que los antecedieron pudieran experimentar tardíamente con las nuevas tecnologías, ya que en Europa los compositores llevaban ya 20 años desarrollando las músicas electrónica y concreta.

⁶ "En los años veinte Chávez tuvo una amistad con compositores de la vanguardia en EUA, Henry Cowell, Colin McPhee y Edgar Varese, y compuso obras de corte modernista posiblemente influenciadas por el Estridentismo que exaltaron a la aeronáutica y la radiodifusión, como es el caso de *Energía* (1925) para maderas, cuerdas y metales, o como la Danza de los hombres máquinas" (Moreno Y, 1994). Esta actitud modernista la guardó el resto de su vida, pero desinteresándose por completo por la experimentación sonora y por una actitud vanguardista en el arte.

Hay que decir que por alguna razón, probablemente por el movimiento estudiantil del 68, tanto en la pintura como en la música, hubo una ruptura importante que incluso influyó a compositores de la transición como Manuel Enríquez (1927-1994), quien ya desde 1964 estaba experimentando con sistemas aleatorios y con la forma abierta desarrollada por la escuela experimental de Cage y compañía,⁷ o del propio Héctor Quintanar (n.1936), quien fue asistente de Chávez en el taller de composición, y que realizaría un concierto de música electrónica en vivo en la compañía de *Luz y Fuerza* (1971) con los sintetizadores analógicos del laboratorio del conservatorio (un Moog y un Buchla) en el que su ejecución tenía mucho de improvisación debido a lo difícil por no decir imposible de repetir una serie de sonidos. Transcribo un fragmento de la entrevista que le hace Esperanza Pulido:

—¿Qué se ha hecho aquí desde la inauguración del Laboratorio?

—El concierto del que ya está usted enterada y para el que se llevó al Auditorio *Luz y Fuerza* todo el equipo, sin faltar los amplificadores y pre amplificadores. En el programa había tres obras mías en estreno mundial: *Ostinato*, *Sideral III* y *Sinfonía*. Yo mismo manipulé los controles.

—Siguiendo una partitura?

—Solamente esta guía que planifiqué en esquema gráfico (y la mostró) para las diversas manipulaciones. Como dijo el Ing. Pavón tuvo por fuerza que haber allí elementos aleatorios” Pulido, 1971.

AÑOS SETENTA

Fue finalmente en los años setenta cuando explotan las cadenas del conservadurismo académico. Esta bomba probablemente fue armada y enterrada por los Estridentistas ya desde la década de los veinte, pero tuvo que pasar medio siglo para que los sonidos atrapados en el pentagrama se liberaran completamente de él, y fueron los jóvenes nacidos en los años cuarenta los que lograron catalizar esta explosión.

El grupo Quanta de Mario Lavista, que integraba Nicolás Echeverría, Antero Chávez y Juan Herrejón, duró muy poco tiempo (1970-71), pero en su origen se comprende la necesidad de estos creadores por abrirse brecha y recorrer caminos no explorados. Se inicia así el nacimiento de la música experimental mexicana, aunque claro, dentro del medio musical académico, pues fuera de él también iban a suceder cosas en donde la exploración sonora sería protagonista. A propósito del grupo Quanta, la coreógrafa Gloria Contreras escribe:

⁷ Aunque también Karlheinz Stockhausen en Europa dedicó un periodo importante de su obra a desarrollar la forma abierta y la música aleatoria en Alemania.

“En 1971 experimentamos la improvisación con el grupo Quanta que dirigía Mario Lavista. No recuerdo cómo surgió nuestra amistad; él acababa de regresar de Europa y me presentó con Juan Herrejón, Nicolás Echavarría, Antero Chávez, entre otras personas, y juntos empezamos a hacer improvisaciones de danza y música con los instrumentos electroacústicos de Julián Carrillo. Estas sesiones eran muy especiales porque tanto los músicos como los bailarines, conforme a algunas reglas preestablecidas, improvisábamos ante el público. Llevamos a cabo muchos ensayos en el CUC, pasábamos horas enteras improvisando hasta llegar a compenetrarnos tanto que en un momento Mario sabía si yo no había terminado de desarrollar un tema dancístico y cuándo podía él terminar porque yo estaba también terminando; de igual manera me pasaba a mí. Yo sabía exactamente el desarrollo de la música que estaba componiendo Mario, y cómo tenía que continuarla y terminarla.

Estas improvisaciones eran en extremo dramáticas porque acabábamos de vivir el movimiento estudiantil de 1968.

Teníamos el alma tan lastimada que la música y la danza salían cargadas de una energía dramática. En esta época aprendimos mucho y nos identificamos como equipo.”

Esta experiencia de colaboración con Quanta da fe de lo importante que fue el movimiento del 68 para alentar a los jóvenes a aventurarse en el campo de la improvisación libre, pero al mismo tiempo, hay que decir que el anquilosamiento de la enseñanza en el Conservatorio también había urgido a varios jóvenes a buscar salidas, como es el caso de Nicolás Echeverría (amigo de Lavista e integrante de Quanta) quien intentó estudiar composición con Chávez, pero quien desesperó pues la enseñanza estaba centrada en copiar formas musicales antiguas, y por lo tanto terminó dedicándose al cine. Por cierto que más tarde a raíz de una visita de John Cage a México (1974) Echeverría se convertiría en un amigo cercano.

Mario Lavista estuvo tan imbuido en el trabajo de improvisación en esta época, que incluso escribió un artículo en 1971 llamado “El proceso creador en la improvisación musical” en el que dice:

“...La autonomía del instante, la independencia de los acontecimientos, obliga al creador-interprete a una acción continuada; esta acción asume todo su sentido cuando participan juntos varios creadores-interpretres, quienes, unidos por una constante comunión, por una participación común en una misma aventura creadora, trazan un itinerario imprevisible pero compartido. La diversidad de centros personales de iniciativa y la multiplicación de instantes autónomos originan plenamente un tipo de expresión

“instantáneo” en el cual la forma musical se confunde con el proceso mismo de la creación-interpretación, un tipo de expresión donde reina la libertad creadora de un instante”

Lavista, 1971.

Además de sus improvisaciones con el grupo Quanta, Lavista hizo una serie de obras experimentales en su juventud entre las cuales citamos la obra *Kronos* (1969) para 15 relojes despertadores, la *Pieza para un pianista y un piano* (1970) en donde al lado de la búsqueda sonora y las oposiciones de tempi se presenta una curiosa sutileza conceptual que sugiere la presencia de un segundo pianista inactivo que debe “comunicar su silencio al auditorio” (Moreno, 1994), y más tarde en su trabajo colaborativo con el artista plástico Arnaldo Coen, la obra *Jaula* interpretada con dos pianos preparados a partir de una partitura plástica con estructura abierta (obra incluida en esta publicación).⁸

Es extraño que Lavista haya renunciado por completo a esta vía al final de los años setenta, y se haya dedicado en adelante tan solo a la composición formal. Yolanda Moreno lo entrevistó a principios de los noventa cuestionándolo acerca de su labor temprana y esto es lo que el respondió:

“—Que tan distante te encuentras de tu posición vanguardista de los años sesenta?”

—La vanguardia como yo la entendí en los años sesenta era, por una parte, un movimiento absoluto de ruptura con el pasado. Se trataba de olvidar y cerrar la memoria, de comenzar no solamente de cero sino poniendo en tela de juicio la definición misma de música. El punto que a mi me parecía más significativo en ese momento era la importancia que se le daba al concepto, más que a la realización de la obra... Yo diría que también había una agresión al oyente puesto que el oyente es una persona con memoria que representaba una cierta posición cómoda, conformista, burguesa. Y una de las formas de agresión era mediante ese desplazamiento de la obra y su realización hacia el concepto. En tal sentido yo estuve muy involucrado en ese tipo de vanguardia y no reniego de esta, porque de todas maneras me parece que cualquier movimiento de ruptura es muy sano. Años después se recuperan muchos valores del pasado pero con un sentido crítico. Sin tratar de negar el valor de esa vanguardia, me parece que ya se acabó, esta completamente cancelada desde hace muchísimos años, no solamente en la música sino en todas las artes”
Moreno, 1994.

Y no solo Lavista, sino también Arnaldo Coen su amigo plástico, u otros artistas y compositores como Quintanar, renunciaron por completo a la

⁸ Además de *Jaula*, Lavista y Coen desarrollaron otras partituras plásticas sonoras, algunas de ellas fueron publicadas en la revista *Talea* publicada por la UNAM en los años setenta.

⁹ Gurrola siguió haciendo improvisaciones que grababa en cassetes a lo largo de su vida. Antes de que muriera me regaló una que databa de finales de los noventa, y que desgraciadamente carecía de la magia y talento del LP en colaboración con sus amigos.

vía de la experimentación sonora, tal vez arguyendo la existencia de un vacío estético formal. Lo que extraña es la ortodoxia de ir de un extremo al otro, del negro al blanco, cuando en realidad nadie niega lo valioso del lenguaje formal en la música, y desgraciadamente, debido a este viraje de 180 grados, la senda experimental se volvió a quedar rezagada durante décadas dentro del campo académico. Aunque hubieron excepciones, un ejemplo de un artista de la generación de Héctor Quintanar y que se mantuvo durante toda su vida en la vía experimental fue Juan José Gurrola (1936-2006), el director de teatro y accionista, quien por cierto también incursionó en la música al realizar el LP *En busca del silencio/ Escorpión en Ascendente* en 1970 en colaboración con sus cuates (ninguno de ellos músico profesional). El resultado fue una especie de Free Jazz a la Mexicana, que cayó súbitamente en el olvido y no volvió a salir a la luz hasta hace unos años en que encontré una copia y la reedité en versión digital.⁹ Otra excepción la encontramos en el compositor Julio Estrada, quien al pertenecer a la misma generación de Lavista, Juan Herrejón y compañía, compartió con ellos el espíritu experimental en los setenta. La música de Estrada ha estado siempre basada en un determinismo total en la escritura, pero en los últimos años se ha aventurado de nuevo en la experimentación sonora al realizar varios solos improvisados de voz para su obra *HUM* (incluida en esta publicación). Sin embargo, la conclusión a la que llegamos es que le tocará a una nueva generación, no salida de la academia, a salir del limbo de finales de los años setenta para reinaugurar la música experimental mexicana en nuevos contextos.

LA EXPERIMENTACION MUSICAL FUERA DE LA ACADEMIA

Como ya dijimos, la experimentación musical en los años sesenta y setenta no fue exclusiva del medio musical académico. Ya mencionamos el increíble LP de Gurrola, y no hemos mencionado las acciones pánicas de Jodorowsky en las que participaron artistas como Felguérez, en una de las cuales (1963 en la academia de artes plásticas de San Carlos) realizaron improvisaciones a partir de varios instrumentos inventados. Es una lástima que no contemos con ninguna grabación de este efímero evento.

Tomemos en cuenta que estamos hablando de algunas pinceladas de experimentación sonora en nuestra historia, y que no hubo un movimiento paralelo a Fluxus en el que participaran músicos. En México, la música experimental (salvo raras excepciones) en los años cincuenta, sesenta y setenta, no penetró dentro del medio de las artes plásticas. Sin embargo, en los años ochenta si se dio este fenómeno.

Vicente Rojo Cama (n. 1960), hijo del pintor Vicente Rojo emigrado de España no estudió música instrumental formal. En 1980 estudió música

concreta en París con Pierre Schaeffer, y a su regreso a México no encontró aceptación a su trabajo en el medio musical académico, lo que lo llevó a colaborar con artistas de otras disciplinas junto con Antonio Russek,¹⁰ quien tampoco había hecho la carrera de compositor en el conservatorio. Rojo se dedicó a la improvisación con medios electrónicos en los años ochenta, además de componer música para cinta sola y de tocar música electrónica en vivo, pero además de él, Roberto Morales Manzanares (n.1958) también compositor electroacústico pero el sí con una formación musical tradicional instrumental y con fuertes influencias de la escuela folklórica Mexicana, se iba a desarrollar como un interesante improvisador experimental con su grupo *Alacrán del Cántaro*.

En los últimos años, tanto Russek como Rojo han abandonado el terreno de la improvisación, aunque mantienen un sello experimental en su música. En cambio, Roberto Morales, a pesar de seguir componiendo música electroacústica, electrónica en vivo, e instrumental, no ha abandonado para nada su labor como improvisador. Desgraciadamente, el vínculo con las nuevas generaciones se ha roto un poco, ya que aunque Roberto ha formado a varios compositores jóvenes en la composición electroacústica, ninguno de ellos se ha desarrollado primeramente por la vía de la improvisación.¹¹

Al tener tan escasos personajes del medio musical de la música contemporánea, sea académica o electroacústica que incursionaron en la experimentación sonora, es necesario ver hacia otros lados, hacia el Free Jazz y el POP experimental. De la primera corriente tengo poca información, pero siento que la mayoría de los excelentes Jazzistas Mexicanos que hemos tenido han sido más bien ortodoxos y conservadores, trabajando en el latin jazz o con los tradicionales standards.

El fundador del free jazz Mexicano es Henry West, saxofonista norteamericano que llegó a nuestro país en los años sesenta, y quien se casó con la pianista Ana Ruiz. Músicos como el pianista Francisco Téllez y Remi Álvarez (n. 1961), quienes se influenciaron de West, narran en un artículo reciente del periódico Reforma como el free jazz no era aceptado en los bares de jazz, y de cómo los bajaban del escenario cuando incursionaban en esta modalidad de la música experimental. Sin embargo, Téllez en los ochenta fundó el *Cuarteto Mexicano de Jazz* y junto con Remi y otros músicos fueron de los pocos (si no es que los únicos) que desarrollaron este género. Más tarde, Germán Bringas abriría en su casa (1995) el *Café jazzorca*, pequeño espacio que a la fecha realiza cada mes conciertos no solo de free jazz sino de improvisación libre.

¹⁰ Russek llegó a realizar improvisaciones con sintetizadores modulares diseñados por el al lado de Vicente y de otros artistas y músicos.

¹¹ La excepción serían dos ex-alumnos de Roberto, Mauricio Valdez y Víctor Manuel Rivas Dávalos que formaron un grupo en esta década llamado "La Rana sorda" con el cual han hecho algo de improvisación.

En cuanto al POP alternativo o experimental, tenemos bandas ochenteras como *Decibel* o la *Banda Elástica*, donde mucho de lo que hacían estaba basado en la forma abierta o en la improvisación libre. Fuera de estos grupos, existieron otros personajes como Luis Pérez, Antonio Zepeda (precursor de la improvisación post prehispánica) y Jorge Reyes (precursor del ambient Mexicano), pero pienso que ellos estuvieron imbuidos en fenómenos más ligados al POP que a la experimentación sonora.

Entonces, podemos decir que en los ochenta sí hubo un fenómeno catalizador que generó grupos musicales de distintas índoles interesados en la experimentación sonora. Que los ochenta son la fundación de lo que vendría luego en los noventa y en esta última década, y que la efervescencia experimental que se dio no salió del mundo académico, incluso cuando varios de sus protagonistas tuvieron una formación musical tradicional.

CONCLUSIONES

Hemos vivido siempre en una dicotomía entre la tradición y la experimentación, México es un país muy conservador que sin embargo, a pesar de haber estado siempre rezagado con las vanguardias, ha tenido siempre creadores con un ímpetu por la exploración. Baste citar a Julián Carrillo, quien incursionó en la microtonalidad desde inicios del siglo XX y construyó diversos instrumentos microtonales a lo largo de su vida, pero quien compuso siempre adherido a las formas antiguas sin osar aventurarse en la búsqueda de formas nuevas. El mismo Carlos Chávez, quien se interesó por las posibilidades existentes en la tecnología para poder crear una nueva música, pero que nunca osó ser uno de los protagonistas de esas nuevas estéticas.

La posibilidad para que surgiera una corriente estética ligada a la música experimental en los años setenta existió, pero nuevamente, grandes talentos como Enríquez, Lavista y Estrada decidieron incursionar por otros caminos.

Pudieran ser todos estos intentos algo truncados un signo de timidez? De una adolescencia rebelde que no osó romper por completo con el padre?. Probablemente, y creo que las primeras generaciones que ya no temieron con este rompimiento fueron las que trabajaron en los ochenta fuera de la academia, aunque por ser los primeros en persistir tuvieron que picar piedra.

En otros campos artísticos, tenemos trazos a lo largo de nuestra historia, incursiones cortas, pero desgraciadamente ningún movimiento del talante del movimiento internacional Fluxus de los años sesenta. Sin embargo, hoy en día la situación es completamente distinta. Existen grupos

de improvisación con músicos ligados o no a la academia, y por otro lado músicos autodidactas que se desarrollaron a partir de los años noventa, y que han hecho trabajos estupendos. Siento que estas nuevas generaciones no son herederas ni deudoras del pasado, que surgieron en un México menos conservador y más libre, y creo que seguirán prosperando, y que ahora sí dejarán una fuerte huella para los jóvenes del futuro. Sin embargo, es muy importante que sepan y conozcan estas eventuales pero maravillosas pinceladas que se dieron a través de nuestra historia, pues de alguna manera debemos de aprender lo que hicieron los que nos antecedieron, para así imitar lo grandioso y hacer caso omiso de los miedos, de la timidez, y poder entonces alcanzar una mayor libertad creativa.

BIBLIOGRAFÍA

Lavista Mario. 1971. "El proceso creador en la improvisación musical". Publicado en *Mario Lavista Textos en torno a la música*. INBA. 1998.

Maples Arce, M. 1924. "Jazz = X Y". Publicado en el *Universal Ilustrado*. Septiembre 1924.

Molina Miguel. 2009. Conversación electrónica con Miguel Molina a propósito de los Estridentistas.

Molina Miguel. 2005. Otras voces en la radio; modos de transmisión no institucional. Publicado en *Ed, Radio Educación*. Pgs 187-195.

Moreno Yolanda. 1994. *La composición en México en el siglo XX*. CONACULTA.

Pulido Esperanza. "Conversación con Héctor Quintanar. Director del laboratorio de música electrónica del conservatorio". En *Heterofonía, revista musical*. Año IV Núm. 18. Mayo Junio de 1971. México D.F.

Cage, John. 1961. "SILENCE". Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut. USA.