



2
2 ej
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN

TITULO CON
FALLA DE ORIGEN

EL COMPOSITOR MEXICANO CONTEMPORANEO Y
SU ENTORNO: UN RADIO REPORTAJE COMO
EJEMPLO DE PERIODISMO CULTURAL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA
PRESENTA LA ALUMNA:
MARIA ROSARIO DAVILA HUERTA

MAYO, 1991



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

Primera Parte

Introducción	10
Capítulo 1 El que compone	16
1.1 El compositor mexicano en la sociedad contemporánea	16
1.2 Los medios masivos y los intereses económicos frente al compositor de música culta en México	22
1.3 La educación musical de las masas en contraposición al compositor mexicano contemporáneo y su obra	33
1.4 Dos periodos artísticos como factores base que anteceden al compositor de nuestros días:	38
1.4.1 Periodo de 1910-1960	38
1.4.2 Periodo de 1960-hasta nuestros días	59
Capítulo 2 El que a veces descompone	107
2.1 Actitud del intérprete frente a la música culta contemporánea	107

2.2	Importancia de la comunicación del compositor con el intérprete	117
2.3	El intérprete y la música culta contemporánea. Importancia del aspecto formativo	122
Capítulo 3	El que aplaude y el que apoya	129
3.1	El perceptor tradicional y el público seguidor de música contemporánea	129
3.2	La función del crítico musical y el problema de la valoración	132
3.3	El Estado mexicano y su interés por la cultura musical	139
Segunda Parte		145
1	Propuesta de un programa radiofónico que difunda la música culta contemporánea.	145
1.1	Guión radiofónico: El arte de nuestros días El compositor mexicano contemporáneo y su entorno	148
1.2	Producción radiofónica (cinta anexa)	

Conclusiones
Bibliografía
Hemerografía
Discografía

163

169

174

177

"Van las sombras tras las sombras, tras las sombras, tras las sombras. Nuestro medio musical son sombras que caminan tocando el violín, tocando el violón. Sombras sin ton ni son (...)

Las sombras siguen sus mismos pasos. Las sombras se hacen sueños como si fueran sombra, y componen gaviotas y llevan melenas alborotadas, y marchan de costado en lugar de marchar derechas.

Esto que parece muy oscuro es bastante oscuro en la realidad de nuestra vida musical, pero bastante claro para mis ojos nuevos"

Silvestre Revueltas

I N T R O D U C C I O N

La posibilidad de hacer una investigación sobre la música mexicana contemporánea, me ha permitido ingresar a un mundo sonoro prácticamente desconocido, cosa que además parece muy afortunada ya que posibilita conocer nuevos lenguajes y escuchar sonoridades nunca antes experimentadas.

A lo largo de la historia, el hombre se ha expresado a través de diversas manifestaciones y una de ellas es la música.

La música mexicana contemporánea es por tanto expresión de la sociedad de nuestros días. Esta, hecha con fines estéticos, para ser disfrutada, resulta un reto para los oídos de los mexicanos cu ya formación auditiva no permite asimilar los lenguajes que maneja la nueva música.

La existencia del compositor, del creador musical como yo lo llamo, y de su producción constante, hace del arte musical contemporáneo un fenómeno digno de ser estudiado; ya que alrededor del compositor y de su capacidad creadora, existen una serie de factores que obstaculizan su labor artística.

La difusión de la música culta, música seria o música de concierto como indistintamente la llaman, es reducida en comparación con la llamada música comercial.

Trataré de aclarar el concepto de música que abordaré en el presente trabajo.

En primer lugar, comparto el concepto que maneja Juan Arturo Brennan y que si mal no recuerdo define este arte como la suma de todo aquello que a lo largo del tiempo, y en todo el mundo se ha considerado y se considera como música.

Este concepto por supuesto incluye a todas las producciones con diferentes estilos, escuelas, tendencias y épocas. Así podríamos hablar de música popular, música culta, música comercial, música dodecafónica, música serial, música de vanguardia, etcétera.

Cabe señalar que una de las principales confusiones respecto de la música que nos ocupa en esta investigación consiste en llamar la música clásica, error que nos remite a un periodo histórico determinado que va de 1770 a 1830 aproximadamente (esta fecha varía según cada historiador pero podemos tomarla como base).

Abordaré la música hecha con fines estéticos en el presente siglo. Me podrían decir ustedes que si acaso la música comercial no busca de alguna manera también los fines estéticos. Yo les digo que ésta da prioridad a los fines lucrativos.

Haré referencia a la música mexicana contemporánea como la música elaborada a partir de 1960 con la nueva generación de compositores después de la etapa conocida en la historia como Nacionalismo. Cabe hacer mención de esto ya que se suele llamar música contemporánea a la elaborada en el siglo XX.

No es mi propósito entrar en una discusión de conceptos alrededor de la música ya que por largo tiempo, investigadores y musicólogos han intentado definir la música y se han enfrentado a serias po

lémicas.

Sólo quiero aclarar que para nuestro propósito hablaré de música culta, entendida como la música hecha como actividad creadora, con fines estéticos y que por lo general es hecha para ser escuchada en un concierto. Respecto a este concepto hay dos observaciones pertinentes; la primera es que al considerar cultura como todo el quehacer humano, entonces música culta debíamos entenderla como la hecha por supuesto por todos los hombres, con cualquier tipo de intencionalidad, lo que incluiría cualquier tipo de música. La segunda observación consiste en considerar música culta a la hecha por un hombre de gran cultura, entendiendo esto último como un hombre de gran conocimiento.

No concuerdo con estas definiciones.

Por lo tanto, entiendo como música culta o académica la hecha con fines estéticos y que se sustenta en una tradición académica, esto es, basada en técnicas y conceptos que evolucionan, se contraponen, se superan y se retoman a lo largo de la historia.

Me referiré también a música popular, es decir a la música del pueblo, la que emana de él y que por lo general no es académica ni impuesta por grupos dominantes.

Hay que considerar que este término no lo uso cuando se procesa y recicla por el Estado, como herramienta política.

Asimismo consideraré a la música comercial como la música que se elabora con fines lucrativos, como ya señalaba, y que le es impuesta a las masas vía los medios masivos de comunicación. Es tam--

bién la música que maneja un mismo esquema de composición, simple y vendible que no requiere ningún esfuerzo por parte del escucha para producir en el oído un esquema común ya bien asimilado desde hace muchos años.

La investigación que aquí presento es el resultado de un interés personal para conocer la producción artística contemporánea en el terreno musical y que para muy pocos ha merecido su atención.

Es también un acercamiento al análisis de los factores que rodean al compositor mexicano contemporáneo tales como: su papel en la sociedad (el que compone); el interés por la ejecución de su obra (el que a veces descompone); el éxito de su música (el que aplaude) y la difusión de la misma (el que apoya).

El esquema de esta investigación está basado en el modelo comunicacional "quién, dice qué, a quién". Desde luego que alrededor de este simple pero útil modelo están otros factores como el medio, que en nuestro caso será la música.

Hago hincapié en la cultura de masas ya que estamos profundamente influidos por ésta y, como hombres masa, nuestro oído se encuentra acostumbrado a la música que nos ofrece la cultura para las masas.

Los dirigentes de dicha política cultural, manifiestan que dan al público lo que pide pero el público no cuenta, desafortunadamente, con una alternativa equilibrada que le permita estar en contacto con otra música, con la música mexicana contemporánea, por ejemplo.

Mi intención es continuar con los esfuerzos que realizan algunos investigadores para hacer un texto que forme parte de la historia de la música mexicana contemporánea.

Así también, pretendo hacer una propuesta al periodista especializado para que se interese por el terreno de la música nueva y por su difusión ya que hoy en día, el periodismo ha posibilitado a sus profesionales a desempeñar labores que antes eran exclusivas del investigador o del científico.

Estas nuevas funciones del periodista, amplían su panorama profesional y le permiten recabar, procesar y ofrecer información especializada que puede expresarse a través de los distintos géneros periodísticos y de los diferentes medios masivos de comunicación.

En la segunda parte de este trabajo presento la propuesta de una serie cultural para medio radiofónico a través de reportajes especializados que sirvan para introducir al escucha, al terreno del arte contemporáneo mexicano.

La naturaleza del medio radiofónico me dio la pauta para hablar y escuchar la música, fundamental en la temática del reportaje que presento.

Para la elaboración del guión para radio, he tomado un texto hecho por Leonard Bernstein sobre música contemporánea. Este texto es una reflexión muy interesante hecha por un personaje que, si bien aportó en la práctica de dirección de orquesta así como en el terreno de la composición mucho a la historia de la música, dejó textos como éste que reflejan un gran pensador musical.

Su texto, aplicable a cualquier región del mundo, ha sido base para tratar a través del medio radiofónico, el fenómeno que ocasiona la música contemporánea en México.

La musicalización responde a las producciones de los compositores que abordamos en el texto, ilustrativa auditivamente para ingresar al plano sonoro de la música nueva en México.

Esta posibilidad de llevar a la radio un tema tan interesante encaja en la característica del medio y permite difundir o dar a conocer, a través de un medio masivo, una manifestación del arte contemporáneo. Esta es sólo una posibilidad, el periodista puede incursionar en otras tantas.

Espero que el lector, a lo largo de esta investigación, pueda conocer y cuestionar su gusto por la música, a fin de que más adelante, cuente con alternativas para que sea él, y no otros el que escoja la música de su preferencia. A lo mejor se decide por la música mexicana contemporánea...¿por qué no?.

CAPITULO 1: EL QUE COMPONE

1.1 El compositor mexicano en la sociedad contemporánea

"...yo creo que lo principal para un compositor es que encuentre un terreno fértil y positivo para sembrar su planta. En un medio favorable, en diez años pasas por todas las fiebres que tengas que sufrir, por todas las experiencias que se te ocurran, hasta que habiéndolas digerido, alcanzas la madurez y la libertad para hacer lo que realmente puedes hacer..." (1)

Aurelio de la Vega

El compositor forma una pequeña parte de la población de la so-
ciudad mexicana. Está inmerso en un país subdesarrollado y dependien-
 te cuyos problemas económicos y sociales son múltiples y afectan de
 una u otra manera su actividad creadora. Es un intelectual propia--
 mente dicho que participa del quehacer artístico del país y según
 Gramsci:

"...la actividad intelectual debe ser distinta desde el punto de vista intrínseco, grados en que los momentos de extrema oposición dan una verdadera y propia diferencia cualitativa: en el más alto grado se colocarán los creadores de las ciencias, de la filosofía, del arte, etc.; en el más bajo, los más humildes administradores y divul-
gadores de la riqueza intelectual ya existente, tradicio-
nal, acumulada" (2)

Una vez que ubicamos al compositor como intelectual es necesario atender a algunos autores que han considerado al compositor como un ser aislado de la sociedad de su tiempo.

"El compositor se nos dice, está por encima del tiempo y del espacio y fuera del alcance de las fuerzas que afectan a los demás hombres. De hecho, da la impresión de que ni siquiera estuviera enterado de lo que pasa cuando compone música, siendo movido por un poder invisible. Así Guilman nos dice: Ningún músico sabe del todo que está diciendo...el extraño poder de la música de Debussy dimana de...la vida invisible del alma, el sueño dentro del sueño; y Downes: la música brota de una fuente dentro de nosotros más profunda de lo que nosotros mismos conocemos y el arte es una evasión de la realidad" (3)

Dichas observaciones son a mi juicio bastante subjetivas y niegan al compositor como ser social, ya que de una u otra manera el hacedor de música lleva consigo un cúmulo de experiencias que forman su marco de referencia. Estas experiencias y su relación con la sociedad intervienen en su creación ya que forman parte de él mismo.

"Stravinski, manejador cuidadoso de los materiales técnicos y físicos de la música, además de un eficaz hombre de negocios, escribe de la música como si perteneciera a un mundo aparte de la vida: la música se nos es dada con el único propósito de establecer un orden de las cosas. Es...este orden alcanzado lo que produce dentro de nosotros una emoción única que no tiene nada en común con nuestras sensaciones ordinarias y nuestras respuestas a la expresión de la vida diaria" (4)

Sin embargo, y a pesar de sentir una profunda admiración por dicho compositor, habrá que tomar en cuenta que la problemática de

un país, sus emociones, sus costumbres y su situación en general, repercute en todos sus miembros y esto incluye, por supuesto, al compositor de nuestros días.

La música ha servido al hombre en cada sociedad, ha representado algo importante, ya sea como culto a los dioses, como terapia, como entretenimiento, como herramienta política o como creación artística, entre otras cosas. Quiero decir entonces que la música funciona dentro de la sociedad y tiene algún objetivo su existencia. Por lo tanto su creador no puede escapar de la influencia social, tiene una función dentro de esta sociedad que él mismo ha elegido.

En la sociedad del régimen llamado socialista destacan ciertos principios políticos donde la función de las artes está orientada a la preservación de su sistema, sin embargo ya que atraviesa por una etapa de cambio por todos conocida, se han suscitado salidas de los artistas y podemos decir que aunque la producción musical respondía a una política de Estado, es indiscutible el logro de una tradición musical importante.

"Se suele explicar a la politización de la música del siglo XX como una reacción contra el arte por el arte, movimiento popular en el siglo pasado, cuya premisa principal era que la única obligación del artista era para con el arte mismo. La contrapropuesta, en su forma más simple es que el propósito del arte es reflexionar, afirmar y promover los ideales más elevados de la sociedad; el arte que está alejado o separado de la sociedad que lo ha nutrido degenera en mero formalismo, palabra codificada por los soviéticos como signo de mal arte...El impacto de las doctrinas marxistas-leninistas sobre la música de la Unión Soviética proporciona los ejemplos más claros de esta filosofía de la acción, aunque con la misma justificación se podría citar el status de la música del Tercer Reich

de Hitler, las consecuencias de la China moderna y la reacción de la música eclesiástica católica ante algunos de los pronunciantes papales a comienzos de este siglo" (5)

El compositor en la sociedad del régimen llamado socialista podemos decir que se ha visto obstaculizado ya que su creación artística se encuentra dentro de una función politizante con un reglamento determinado.

"Tanto Prokofiev como Shostakovich se enfrentaron a duras críticas en la década de 1930 y 1940 y ambos, al fin se retractaron de los errores a los que los había conducido el formalismo. Existe una fuerte tendencia hacia la culpa y arrepentimiento en el carácter ruso que vuelve más creíble a semejantes confesiones artísticas... Entre los logros (del régimen socialista) positivos se pueden contar los siguientes: el apoyo estatal a los compositores e intérpretes, los altos niveles de interpretación, la competencia técnica de parte del compositor, la preservación de las tradiciones musicales únicas en la Unión Soviética, un programa de educación musical de éxito, el goce difundido de las artes y el mantenimiento de una tradición floreciente de ópera y ballet. En el lado negativo podemos señalar un clima intelectual hostil a la experimentación y a la evolución libre del estilo musical así como un cuerpo de crítica pomposo y pesado que valoriza más el contenido del mensaje que la música misma" (6)

En nuestro país, en cambio, el compositor mexicano tiene libertad creadora lo que le permite incursionar en varios tipos de lenguaje así como en diversas temáticas. A cambio se enfrenta a una sociedad consumista en la que la música comercial acapara los espacios de los medios masivos. Por lo tanto cabe señalar que el compositor mexicano al igual que su actividad creadora es sólo conocida por unos

cuantos individuos interesados en el arte y las producciones contemporáneas.

"En lugar de la muy divulgada avanzada de la música en el mundo de hoy, encontramos que, de los pies a la cabeza, está sufriendo las angustias de la crisis tan severa que afecta a cualquier otro aspecto, económico y cultural de la sociedad de nuestros días. Nos damos cuenta de que al igual que otros campos, el capitalismo ha crado el más espléndido aparato para la producción, la distribución y el consumo de la música que jamás el mundo haya visto: con todo, ese aparato está tan lleno de contradicciones, básicamente económicas en su origen, que niegan sus propias capacidades y se está convirtiendo rápidamente en algo incapaz de funcionar...Lo paradójico es que el país (Estados Unidos) que gasta más dinero que cualquier otro en el mundo no mantiene a quienes son parte esencial para la continuación de la existencia y el desarrollo posterior del arte, con el resultado de que nuestros mejores talentos creativos, presionados por necesidades económicas, se ven obligados a dedicar la mayor parte del tiempo a toda clase de trabajos menos al que ellos mejor se acomodan y que es de utilidad más alta" (7)

Lo mismo ocurre en México. La gran mayoría de los compositores dividen su actividad en trabajos de tipo administrativo o como profesores en las escuelas de música o cuando mejor se acomodan, en los Talleres de composición.

Ante estos factores el compositor mexicano no puede dedicarse sólo a la creación, se divide en otras actividades y se enfrenta además al aparato de bombardeo de difusión de música comercial que genera, entre muchas otras cosas, el gusto del público mexicano por dicha corriente musical que aisla a las masas de la música llamada culta.

Entonces podemos hacernos el siguiente cuestionamiento: ¿sirve de algo la música culta que hacen los compositores hoy en día? ¿apog

tan algo?. A esto responde el compositor Manuel Enríquez:

"...lo que estamos haciendo sirve para aumentar el acervo cultural del país. Sirve para expresar a través de los sonidos cuáles son nuestras inquietudes de todo tipo; estéticas, sociopolíticas, artísticas, etcétera... y para aumentar el repertorio de la música mexicana que no es tan abundante como quisiéramos. Por otro lado, también cumplimos con la función de alimentar la inquietud de crear..." (8)

El compositor mexicano está dentro de una sociedad de consumo como ya dijimos, que crea necesidades a través del aparato publicitario y deja atrás en grado de importancia al arte en términos masivos. Es en el Distrito Federal donde se concentran los compositores ya que con frecuencia es aquí donde se realizan los llamados Encuentros de Música Nueva o donde se encuentran los organizadores de dichos eventos.

Otro factor que concentra a los compositores en el complejo capitalino es la localización de las principales escuelas de música, que son: el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Música (UNAM) y la Escuela Superior de Música.

El Distrito Federal sufre las consecuencias de una centralización de actividades por lo que su expansión ha provocado un número excesivo de habitantes. Es obvio que es una ciudad conflictiva donde el tráfico, los congestionamientos y demás someten a sus habitantes y a sus nervios a las más rudas pruebas diariamente.

Por lo anterior podemos darnos cuenta que el panorama que se se le presenta cada día al compositor no es precisamente el limbo

creador. Sin embargo y a pesar de todos los obstáculos con los que se enfrenta, el hacedor musical continúa su labor y la mayoría de las veces ni siquiera es conocida su obra.

Un problema fundamental radica en la falta de difusión y esto se debe básicamente a que los medios por los cuales podría dársele apoyo, difunden música de corte comercial. Para esto hemos dedicado un apartado que abordaremos más adelante.

1.2 Los medios masivos y los intereses económicos frente al hacedor de música culta en México

"En el siglo XX ningún pueblo puede sustraerse a los avances de la tecnología y menos aún, luchar contra ella. Esa tecnología aplicada a los medios masivos de comunicación ha significado uno de los avances más destacados de la humanidad. Dichos avances tuvieron como consecuencia la producción de importantes cambios en la vida cultural de los pueblos conduciendo al establecimiento de la cultura de masas. Este tipo de cultura implica una nivelación que, en materia de arte, y concretamente en música, frecuentemente conduce a una descaracterización. Además los medios de comunicación de masas contribuyen decisiva y rápidamente a hacer desaparecer la cultura oral, tradicional, propia de una región, mecanizando, uniformando y estereotipando sensaciones y expresiones musicales preparadas de antemano con fórmulas casi siempre foráneas, creadas expreso y en serie" (9)

En México el fenómeno de la cultura de masas ha creado una fuerte industria a lo largo de los años que ha permitido la difusión de patrones de conducta, modos de vida, creación de necesidades y malinformación entre otras cosas que ha aumentado el capital para los poseedores de esta inmensa industria.

Es así que la clase dominante para mantener su presencia y dominio como grupo en el poder impone una serie de elementos en diversos planos de la vida social y económica acordes a sus intereses y tendencias de clase. Con esto, los medios de difusión masiva funcionan como intermediarios para la formación de un señorío cultural a sus servicios.

Es importante señalar que quien impone las normas de la Nación es el Estado pero el término Nación se ha visto envuelto también en relación a conceptos que circundan el capitalismo y su desarrollo.

Recuerdo un comentario de Carlos Monsiváis que hacía referencia a la pérdida de control por parte del Estado al abandonar su incierto deseo de forjar una cultura popular.

Esto lo decía en un texto titulado "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México". En este texto, Monsiváis agregaba que después de esta pérdida de control, aparece la actual industria cultural, donde los empresarios toman en sus manos la radio, el cine y la mayor parte de la prensa. Esta industria cultural ofrece modelos y contenidos acordes a sus intereses; como un humor prefabricado, el melodrama en su máximo esplendor acompañando desde luego de un fuerte sentimentalismo, que logra, entre muchas otras cosas, cubrir espacios donde se filtra publicidad, que trae como consecuencia obvia, la venta de productos y la imposición de patrones de conducta.

Por su parte la industria cultural encuentra y se esfuerza en descubrir formas de asimilación ideológica que finalmente el Estado

aprueba. Contamos entonces con los medios de difusión masiva divi
dos en dos grupos y no necesariamente equilibrados: por un lado en
manos del Estado y por otro en manos de la iniciativa privada (la
mayor parte).

Para constatar lo anterior, echemos un vistazo a la programa
ción televisiva que en sus contenidos destacan dos tendencias funda
mentales: Los canales 2, 4, 5 y 9 pertenecen al consorcio Televisa
y manejan en su programación a un elenco de artistas que ellos mis
mos crean en su Escuela de Capacitación y reproducen un negocio a
través del aparato de difusión y que por lo demás carecen de talen
to alguno. Los canales 7, 13 y 22 (ahora uno solo) pertenecen al Es
tado y en cierta forma proyectan un elenco artístico más sólido pero
su competencia masiva es inferior al consorcio Televisa.

El canal 11 por su parte pertenece al Instituto Politécnico Na
cional. Su transmisión es por lo general de índole cultural y entre
sus programas destaca la transmisión de conciertos importantes. La
lamentablemente la señal de este canal no llega a todas las zonas por
causas técnicas y de contenido de sus programas.

Televisa se encarga de mantener a las masas ocupadas en su tiem
po de ocio con toda la tarde de telenovelas, género melodramático
que como decía Carlos Monsiváis explota el sentimentalismo y filtra
ideología que se repite en cada historia.

Este modelo de transmisión es dado por el canal 2 y ahora tam
bién por el canal 9 (el canal de la Familia Mexicana) donde por su
puesto ni educan ni forman a las masas. Las mantienen sufriendo por

sus personajes melodramáticos e informándoles, a través de la publi cidad, de las novedades del mercado.

El canal 2 el fin de semana transmite programas musicales donde presenta a sus nuevos valores. Así encontramos a través tanto de el viejo programa de Raúl Velazco "Siempre en Domingo", como en otros programas patrocinados por "Bacardí y Compañía", grupos de jó venes con indumentarias "muy modernas" que imponen la forma de vestir de la vanguardia de las masas y perpetuan el modelo de música comercial imperante.

Estos grupos musicales están apoyados también por revistas como "Eres" cuyos contenidos refuerzan el concepto ideológico de Televisa que hace de su industria un complejo cada día más sólido.

El canal 4 por largo tiempo transmitió películas mexicanas de los años cuarentas o cincuentas, así como series norteamericanas (de las pasadas de moda en el vecino país del norte por supuesto) cuyo objetivo al igual que los programas del canal 2 cumplían la función de entretener (eso para la ley federal de radio y televisión) en apa riencia porque sabemos bien que el filtro de publicidad era inminen te.

El canal 5 cuya función también está encaminada a entretener, transmite programas norteamericanos, casi todos doblados al españoles y en su mayoría desbordan de violencia; con sus tan famosos policías héroes con licencia para matar en cualquier circunstancia. Es el ca nal infantil que por las tardes transmite caricaturas, la mayoría con contenidos de corte bélico y desbordes de violencia.

Hace algunos años Televisa, para cumplir con la función cultural que marca la ley federal de radio y televisión, convirtió su canal 8 en el canal 9 cultural. Es verdad que el canal mencionado transmitía programas culturales, es decir entrevistas a personalidades del arte, intelectuales, conciertos y mesas redondas entre otros. Pero esto no quiere decir que fuera suficiente porque acaso ¿la mayoría de sus canales no transmitían paralelamente programas de orden comercial?

El canal cultural de Televisa, el canal 9, presentaba programas trascendentes con un propósito informativo en cuanto a arte se refiere, concretamente en música. Pero ahora tampoco existe, desde hace algunos meses pasó a ser "el canal de la Familia Mexicana". Su programación está conformada en gran parte por tardes de telenovelas, películas mexicanas de narcotraficantes y vedettes y un singular programa de debate que conduce Nino Canún. Este programa establece una discusión alrededor de temas como "el aborto", "la prostitución", entre otros que deja mucho que decir en cuanto al tipo de confrontación que hace. Estos temas se manejaron en las primeras semanas de su transmisión y despertaban el "morbo" de las masas. El tratamiento que de los temas se hacía y se hace actualmente resulta bastante superficial, con lo que se degenera la información crítica que podría lograrse.

La televisión es uno de los medios masivos de mayor penetración en la vida cotidiana de los mexicanos. Este medio difunde infinidad de información, más informar no es formar.

El periodista Rubén González Luengas escribió a este respecto en un artículo para "El Universal" titulado "Las penas con televisión son buenas". De allí extraigo estos fragmentos que considero útiles para el propósito de nuestros comentarios:

"Nunca como ahora hemos tenido tantas posibilidades de transportar ideas apoyados en precipitados despliegues tecnológicos, pero nunca como ahora hemos sido tan esclavos de los medios masivos de comunicación, en particular de la televisión. En este contexto, el aumento de la oferta noticiosa, por su tratamiento puede ser un espejismo que nos haga contemplar la realidad como espectáculo; la inmediatez de las imágenes como representación del mundo y sus problemas produce un choque directo a la afectividad del consumidor televisivo favoreciendo una respuesta sensible, no así una respuesta de información-formación, de reflexión-acción" (10)

En este sentido debemos atender al espectáculo noticioso. Sin ir muy lejos podríamos citar el conflicto del Golfo Pérsico. Cientos de individuos nos encontrábamos frente al televisor desde los días previos al estallido de la guerra ya que Jacobo Zabloudowski presentaba a diario informes espectaculares al respecto. Es indiscutible que todos queríamos tener noticia del conflicto, sin embargo, el periodista antes mencionado, empezaba su transmisión con la siguiente frase: "...es el día menos cinco", "menos cuatro...", "menos tres...", "dos...", "uno...", hasata "es el día cero" en que estalló la guerra. Cabe hacer mención que el inicio del programa estaba conformado por una presentación estilo "telenovela" con tema musical y toda la cosa.

Este como tantos otros programas nos pueden dar ejemplo de la espectacularidad y de los contenidos de la información televisiva.

El desarrollo de los medios masivos ha posibilitado a la industria cultural a hacer más grandes sus espacios informativos y llegar cada día a públicos más numerosos. Si bien es cierto que es vital el desarrollo tecnológico, también es urgente abrir espacios donde la crítica despierte en el espectador.

Dentro de la gama de información que despliega por la pantalla televisiva, alguien me podría decir "El consorcio Televisa está acercando el arte a las masas, allí está el ejemplo del concierto de Pavarotti, Plácido Domingo y José Carreras". Y yo podría contestarle que el poner en las pantallas tres buenos cantantes sin una orientación acertada por parte de sus conductores, no sirve de mucho. Es una información superficial que sirve para anunciar productos como fue el caso de "café Ristreto" patrocinador del evento.

Este tipo de información trae como consecuencia una serie de factores dentro de los que destaca una conformidad del espectador al creer que sabe de ópera porque oyó tres voces de tenor impostadas, y tal vez ya no necesita más información para enfrentar una plática de café en la que comenta de forma superficial el hecho que carece por supuesto del aspecto crítico que sólo lo da la verdadera información. Esto no es problema de los medios exclusivamente, es también un problema de formación del que hablaremos más adelante.

La radio por su parte, al igual que la televisión, se ha expandido por los lugares más recónditos del país. Este medio presenta

espacios informativos pero también ventajosamente programaciones musicales que en su mayoría reproducen la industria disquera con éxitos de artistas de corte comercial.

Sin embargo cabe hacer mención de "la otra radio" como Cristina Romo la llama. Esta radio está conformada por emisoras cuyo perfil se dirige a extender y difundir la cultura, entendiendo por ésta todas las manifestaciones del hombre y no sólo las de índole comercial.

"...lo que más distingue a las emisoras culturales es que suenan diferente, hay más respeto por la audiencia. Los locutores aparecen como más cercanos y la música pasa por un proceso de selección más rígido o con otros criterios. Aun cuando los locutores aparentan estar próximos a las vivencias del público y cuidan del lenguaje, con frecuencia son engolados y con una impostación que indica que lo que ellos dicen es serio y formal, lo que, en consecuencia, aleja al público que se está animando a escuchar otra radio. Por fortuna esta costumbre se encuentra más bien en algunas radios universitarias y estatales, no así en las que pretenden ser llamadas populares y horizontales que intentan más comunicación con el auditorio" (11)

A la radio cultural se le ha estereotipado con un sello más formal en comparación con la radio comercial cuyos locutores casi siempre tienen voces no impostadas, más bien abiertas cuyo volumen resulta molesto al asociarlo con la rapidez de sus comentarios que no pasan de repetir infinidad de veces el nombre de la emisora o "si...¿por cuál votas?".

En las estaciones culturales:

"la música es materia prima de la emisión, sin embargo, hay un esfuerzo porque ésta sea más bien en forma de programas elaborados, esto es con un principio, fin e intención definida. Aun cuando hay todavía estaciones

que programan sólo música culta, la mayoría la alterna con música popular y en ocasiones con música comercial de calidad..." (12)

Por las características del medio, la programación musical forma la mayor parte de la radio pero es importante señalar la cantidad dedicada a música comercial y la dedicada a la música culta.

"La desproporción es evidente. Hay en el país 958 emisoras de radio, de las cuales 849 son comerciales, administradas por diversas empresas privadas, conformando el 88.62%... La otra radio la componen 21 emisoras operadas por el IMER y 88 radiodifusoras permisionadas en las cuales se incluyen 13 frecuencias repetidoras, con ubicación geográfica y siglas diferentes, y siete repetidoras más, ubicadas en la misma ciudad y que tienen casi siempre las mismas siglas. Respecto de la radio nacional, las 88 frecuencias de radio no comercial representan el 9.18% y las del IMER el 2.19%, lo que da un total de 11.37% para la otra radio" (13)

La desproporción de transmisiones de música comercial y música culta no sólo está determinada por la cantidad de emisoras dedicadas a esto sino también por un desequilibrio técnico, legal, económico y político.

"...de más de 1050 emisoras en el país, menos del 10% son culturales...La potencia de la señal radioeléctrica de una estación se mide en watts, en una relación directamente proporcional; a mayor cantidad de watts, mayor potencia y en consecuencia mayor alcance espacial (cobertura). Esto significa que el mensaje difundido cubre un mayor territorio y por lo tanto penetra en más público...En México existe una potencia radiofónica acumulada de 9 987 903 watts...la radio comercial opera en todo el país, en AM, con 3 177 500 watts (31.81%) y en FM con 6 327 365 watts (63.35%). En suma la radio comercial mexicana dispone para su difusión

de 9 504 865 watts en las dos bandas, en tanto la radio cultural únicamente cuenta con 483 038 en AM y FM (95.16% comercial, 4.84% cultural" (14)

En cuanto al volúmen de transmisión advertimos diferencias notables pero en cuanto al aspecto legal ambas operan bajo permiso del Presidente de la República. La radio comercial con el fin de lucro y la radio cultural "jurídicamente está impedida de obtener recursos vía comercialización, siendo su única fuente financiera subsidios institucionales" (15)

Por lo tanto la radio cultural no cuenta con el apoyo económico necesario para su supervivencia. Desde luego que es menester darnos cuenta que la forma y los contenidos de esta radio no proporcionan beneficios económicos porque su propósito está encaminado a la cultura y no al enriquecimiento.

El espacio dedicado a la música culta es poco, pero el dedicado a la música culta contemporánea de compositores mexicanos es mucho menor.

Veamos parte de la programación de Radio UNAM de enero de 1991; Dentro de los programas musicales hay dos de música contemporánea, aunque dentro de la programación habitual suelen ponerse de vez en cuando obras del presente siglo. El programa "Hacia una nueva música" conducido por dos compositoras Ana Lara y Graciela Agudelo, está enfocado con acierto a la difusión de la música culta contemporánea. Realizan entrevistas a compositores y presentan las nuevas producciones. Esfuerzo por demás acertado que empieza a abrir espacios radio

radiofónicos a las producciones de los compositores mexicanos contemporáneos.

Juan Arturo Brennan, por su parte, conduce un programa titulado "El mundo del metal" donde presenta obras para instrumentos de metal o transcripciones de las mismas. Como el mismo Brennan lo dice es un programa innovador ya que antes no se había hecho en la radio.

"Mundo de metal es un espacio dedicado a explorar la enorme riqueza y variedad del repertorio de los metales, en el entendido de que buena parte de ese repertorio está formado por transcripciones. ¿Por qué? por la sencilla razón de que la combinación de trompetas, cornos, trombones y tubas en diversos números es una invitación reciente, que data del siglo XIX" (16)

Este programa es pues una invitación al conocimiento de producciones de este siglo, introductorio para los escuchas que desconocen los nuevos lenguajes.

Los programas que hemos mencionado forman parte de la programación de una de las radios culturales, Radio UNAM, como ya mencioná- bamos. Resulta interesante conocer la función de esta radiodifusora:

"La radiodifusión se ha visto afectada en los decenios recientes, por dos factores fundamentales que en México han agudizado su influencia. En primer término, la necesidad de abrir nuevos caminos democráticos que ausculten y permitan recibir la voz de grupos sociales que anteriormente resultaban pasivos y silenciosos. En segundo término, los últimos 25 años han transformado radicalmente la idea de cultura, desplazándola del ámbito elitista y eurocentrista a conceptos más amplios y universales. La definición actualizada de cultura es la siguiente:...cultura es un conjunto de objetos, hechos, actitudes, costumbres, símbolos, actividades, gustos y preferencias, ideas, normas, procedimientos, formas de ser, etc., que identifica y

cohesiona a un grupo humano y que éste utiliza para conocer y reconocer su pasado, entender su presente y preparar su futuro... la concepción de la radiodifusión cultural contemporánea, por lo menos en México está obligada por tanto, a incluir todos los factores descritos, a cuidar profesionalmente los conductos especificados y a propiciar ampliamente la descripción de los rubros descritos" (17)

Pocas son las estaciones de radio que dediquen espacios al compositor mexicano contemporáneo y a su obra, por fortuna Radio UNAM está dándole importancia. Los intentos y producciones de programas encaminados a su difusión van abriendo caminos para el conocimiento de la obra contemporánea.

Mucho ayudarán los medios dedicados a las nuevas manifestaciones como "La otra radio" y algún canal televisivo. Me he referido a ambos medios ya que son éstos los que pueden hacer posible escuchar la nueva música. Ojalá que los productores de programas reflexionen en este sentido y difundan la obra mexicana contemporánea. Las opciones son muchas, dependerá del medio y del género a elegir.

1.3 La educación musical de las masas en contraposición al compositor mexicano contemporáneo y su obra.

"La enseñanza de la música en la cultura griega era un elemento indispensable en la formación integral del hombre libre. La música desempeñaba una función social: su ejercicio constituía una actividad irremplazable en los actos públicos y privados, tan importante como el idioma mismo, con el cual conservaba un vínculo muy estrecho. Inseparable del culto religioso, la música alcanzó a penetrar en los fundamentos mismos de la constitución del

Estado. Su enseñanza se incluía en el *quadrivium* (música, aritmética, geometría y astronomía)" (18)

La enseñanza de la música en la cultura mexicana contemporánea es muy distinta. Semejante afirmación se puede fundamentar si se observa el camino que recorre un individuo común con acceso a la educación.

Es importante hacer referencia al primer contacto que se tiene con la música (no hablaré del contacto familiar, que aunque es básico, varía según la posición económica y la preparación de los padres).

En el nivel llamado "jardín de niños" se hacen dinámicas de grupo con rondas infantiles; más tarde, en la primaria, contadas veces se acerca al niño a la música pero suelen darse casos que en los festivales del día de las madres anualmente los niños participen con un numerito musical.

Es en la secundaria donde por lo general se da una educación musical que se queda en medio tocar en la flauta dulce algunas piezas populares pero rara vez se estudia un periodo histórico musical o se intenta sensibilizar al alumno.

En este sentido no podemos hablar de una educación musical propiamente dicha, ya que en México se "educa" o "mal educa" a las masas vía los medios masivos de difusión. Los niños entonces no conocen a Beethoven o a Silvestre Revueltas. Conocen a Timbiriche, a Microchips o a Juan Gabriel.

Por lo tanto el contacto de esos niños con la música queda limitado a su hogar o a los medios masivos de difusión.

Si bien es cierto que algunas escuelas tanto primarias como secundarias llevan a sus alumnos a conciertos didácticos, no son el total de las escuelas a nivel nacional, pero esto desde luego es un buen principio.

"La educación musical puede enfocarse desde dos perspectivas diferentes: la que interesa a la formación del músico profesional, la cual tiene evidentemente un carácter selectivo y se imparte generalmente en conservatorios y escuelas de música; y la que interesa a la educación en general, de carácter extensivo, a cargo de escuelas y liceos. Ambas perspectivas y sus respectivos campos de actividad no sólo se complementan, sino que se influyen y condicionan mutuamente" (19)

Se complementan porque sin la primera, difícilmente puede existir la segunda. En nuestro país hay educación musical desde el punto de vista de que tenemos escuelas como el Conservatorio dedicadas exclusivamente a la formación de músicos profesionales, pero la educación en general queda condicionada a una superficialidad en el campo de la música. Un programa que encauce al niño desde sus primeros pasos por la escuela, sensibilizará su formación.

Porque si atendemos al común denominador de los hogares mexicanos nos encontramos que se escucha la radio y desde luego se ve la televisión y por tanto, se aprende de ellos.

"El impacto de los medios sobre los niños está definitivamente marcado por una característica fundamental: el consumismo...mientras los padres y la escuela siguen considerando a los niños como seres no pensantes a los que hay que ocultar información, por otro lado, los medios se encargan de difundirla sin importar el impacto" (20)

Aunado a ello la información que vía los medios masivos adquiere el niño, funge como educación real, ya que muchas madres suelen mandar a los niños a ver el televisor mientras ellas laboran en los quehaceres domésticos.

"Actualmente decimos que el niño tiene un problema psicológico a causa de sus antecedentes familiares. Sin embargo debido a que los niños comparten los medios como una experiencia, entonces, dentro de algunos años, en vez de decir ¿cómo lo trató su papá o su mamá? se preguntará ¿qué telenovela o programa veía? para identificar su tipo de comportamiento. La participación de la mujer en el plano laboral ha implicado que se utilice a la televisión como recurso de ayudar en el cuidado de los niños" (21)

En el canal 5 del consorcio Televisa, por ejemplo, observamos infinidad de caricaturas de corte bélico o con características tendientes a la agresividad. Tal es el caso de He-man, Los felinos cósmicos y Shera, entre otros; y con ellos es muy frecuente que los niños manejen en su vocabulario de juegos conceptos como los de "matar" o de armas sofisticadas.

Pero ¿cómo se define en Televisa un programa de violencia apto para niños? A esto María Isabel Ruiz en una declaración para la Revista Mexicana de Comunicación responde:

"Los únicos programas catalogados como bélicos son Shera y Los felinos cósmicos. A un niño se le debe ofrecer lo equivalente entre lo que es positivo y lo que es negativo. De una programación de treinta y dos productos que exponemos, se manejan dos que tienen cargas agresivas y que tienen contenido bélico. Antes de transmitir cualquier programa, se realiza una investigación con un análisis psicocomunicativo: se abstrae el estereotipo del programa con el propósito de obtener una carga connotativa y finalmente se determina su transmisión" (22)

Si bien el argumento de Televisa al evaluar un programa para niños es presentarle elementos del bien y del mal, la carga de información vía las caricaturas de corte bélico es mayor a la creativa.

Podemos mencionar las caricaturas de los llamados "muppetts be bés" que además de estar bien hechas, presentan el aspecto imaginativo del niño al combinar imágenes de dibujos animados con figuras cinematográficas y visiones del mundo infantil respecto del adulto.

Pero el equilibrio de caricaturas bélicas y creativas no es de ninguna manera del cincuenta por ciento. La educación en general a través de la televisión, presenta caricaturas de corte comercial que crea alrededor de ella toda una industria de productos derivados de los personajes protagonistas.

En cuanto al aspecto musical, el niño a través de los medios recibe la cultura para las masas y hoy día hay música de corte comer cial también para el público infantil. Un público que crea ídolos tales como "Microchips", grupo de moda cuyos integrantes son niños muy modernos, con esa modernidad de peinados extravagantes, vestidos con chamarras de piel y todo eso que es del uso de los grupos juveniles comerciales.

En este sentido, el niño sigue creciendo y con él va formándose un engranaje de la cultura para las masas que embona con el mundo comercial del que forma parte. Se van creando paralelamente "gustos musicales" al grado de no tener conocimiento de otras manifestaciones ajenas a las impuestas por el modelo imperante.

Es obvio darse cuenta de que si no es posible siquiera una edu

cación musical que "forme", y no que sea impuesta por los intereses comerciales, las masas van a permanecer ajenas a las manifestaciones artísticas que no dejan ganancias a los medios tales como la música culta y menos aun la música culta contemporánea.

1.4 Dos periodos artísticos como factores base que anteceden al compositor de nuestros días:

1.4.1 Periodo de 1910-1960

"...la fertilidad cultural y artística de la Revolución, depende de la profundidad con que sus héroes, sus mitos y sus bandidos marcaron para siempre la sensibilidad y la imaginación de todos los mexicanos..." (23)

Javier Rondero

A partir de la Revolución mexicana surgen en el país nuevas tendencias, valorizaciones y reencuentros con el pasado indígena en diversos ámbitos de la vida nacional. Manifestaciones como éstas se dan en la década de los años veintes cuando aparece en el escenario histórico una corriente llamada Nacionalista.

Cabe señalar que a mediados del siglo XIX se habían manifestado movimientos de corte nacionalista en Europa pero como consecuencia de una tradición de cada país, desde luego, acompañada de una necesidad de afirmación de corte nacional.

Hablar de la corriente nacionalista en materia de arte, como en cualquier ámbito de la cultura nacional, nos remite necesariamente a conocer las condiciones bajo las cuales se desarrolla en nuestro país dicho movimiento.

"Para el año de 1910 la tierra concentrada en manos de extranjeros, principalmente españoles y norteamericanos, ascendía a la mitad de la población agrícola del país... Según los datos de 1910, de los 15 millones 160 mil habitantes que formaban la población de México, 11 millones 672 mil constituían la población rural de la cual, algo más de medio millón eran propietarios y cerca de 11 millones eran peones de campo, con sus familias, es decir semiesclavos explotados al máximo y que no poseían nada...el tipo de peonaje más extendido era la esclavitud, de hecho por deudas, contraídas principalmente en las tiendas de raya. Para poder mantener esta situación y ob tener cierto desarrollo económico en el país, Porfirio Díaz se vio en el caso de sacrificar por completo la evolución política de México...Todo esto condujo a un callejón sin salida que la violenta. Así fue como irrumpió la Revolución Mexicana de 1910, días después de festejarse solemnemente el centenario de la Independencia. La Revolución se revela en nuestra historia como el encuentro con nuestro auténtico ser y nuestro auténtico destino" (24)

El Nacionalismo mexicano surgió consecuentemente de la Revolución Mexicana y pretendía sobre todo, resaltar los valores de nuestro pasado indígena. Así lo manejaron la Pintura, la Literatura y la Música.

"El Nacionalismo mexicano de los años veintes fue fecundo especialmente en Pintura con sus principales representantes: José Clemente Orozco, Leopoldo Méndez, David Alfaró Siqueiros, María Izquierdo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, José Chávez Morado, Gabriel Fernández Ledesma. A principios de 1926 fue embarcada a Berlín, París y Madrid una selección de obras de las escuelas al Aire Libre surgidas a partir de 1913 después de una huelga de estudiantes universitarios. La meta de dichas escuelas fue una salida lateral para poner al alcance de los sectores populares la

cultura artística en su etapa educativa" (25)

El rescate indígena que planteaba el Nacionalismo estaba acompañado de un particular interés por acercar el arte al pueblo con elementos que emanaran dentro del mismo pueblo representado por sus raíces.

"En México se produjo un movimiento con frecuencia incluido en los tratados referentes al expresionismo pero tan distinto de la problemática europea o española. Su valor intrínseco es indiscutible, como también la universalidad que ha adquirido su difusión. Un arte con otros puntos de partida y también consecuentemente con un hecho histórico, la Revolución de 1910. Las preocupaciones se centraron allí en la exaltación del indigenismo, en el contenido político social, en la técnica de las grandes pinturas murales y en formas expresionistas propias de una violenta agresividad unida a cierta monumentalidad... En 1910, José Vasconcelos, ministro de Educación Pública, asignó la decoración de los grandes muros de los edificios oficiales a varios artistas, y tuvo la fortuna de encontrar un selecto y nutrido grupo que unían la mentalidad de 1910 a una extraordinaria valía técnica y estética. Entre la fecunda generación de quienes integraron las filas de este renacimiento destacan José Clemente Orozco y Diego Rivera" (26)

En el ámbito de la Literatura el movimiento Nacionalista tuvo como representantes hombres como Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Carlos Pellicer y Salvador Novo, entre otros.

Dentro de esta tendencia en materia musical surge un grupo que pretende una búsqueda de identidad a través del mundo sonoro. Es así que rescatan instrumentos indígenas y se encauzan a acercar la música culta a la música del pueblo.

"El Nacionalismo que surgió en México en los años veintes replanteaba dentro de un nuevo contexto una síntesis artística que ya se había intentado en épocas anteriores y que podría definirse como la incorporación decidida y la interacción en la obra musical de elementos de origen dispar y a veces opuesto. Básicamente se proponía la reunión o integración del material sonoro de origen popular o los remanentes indígenas dentro de formas de composición o de ejecución culta o artística" (27)

Es importante señalar que para finales del siglo XIX se presentaron en México compositores como Ricardo Castro y Manuel M. Ponce que desde entonces tenían intenciones de equilibrar la música popular y la música culta. Así lo señala Yolanda Moreno Rivas en el IX Coloquio de Historia del Arte celebrado en México y publicado por la UNAM. A dicha afirmación el compositor Mario Lavista comenta:

"Me parece un acierto que la investigación de Yolanda Moreno Rivas acerca del Nacionalismo musical se inicie precisamente en el siglo XIX, ya que a partir de la Independencia de 1810, los músicos mexicanos dejan de nutrirse exclusivamente de un repertorio importado de Europa, para enfrentarse por vez primera con las tradiciones de la música vernácula, iniciando así un proceso de transculturación que condujo a las primeras etapas de un Nacionalismo en el dominio de la llamada música culta. A partir de entonces los géneros folklórico y popular van a constituir una preocupación dominante en la búsqueda de una identidad nacional" (28)

Así pues podemos decir que el Nacionalismo musical en México presenta dos etapas fundamentales: la etapa a partir de 1810

"...esta primera etapa de un Nacionalismo que podríamos denominar romántico ofreció precarias posibilidades de originalidad debido a un concepto ingenuo de lo que debería ser la música mexicana y también debido a una técnica musical deficiente. El resultado fue una música expuesta a todo tipo de incongruencias estilísticas, como ha escrito Carpentier: si el hábito no hace al monje, el tema en música no basta para validar una tarjeta de identidad" (29)

La segunda etapa aparece después de la Revolución Mexicana a partir de los años veintes y está encabezada por el compositor Carlos Chávez, músico cuya ideología y "estilo musical va acorde a las ideas de artistas e intelectuales reunidos en torno a José Vasconcelos" (30)

Mientras la obra de Manuel M. Ponce buscaba el refinamiento de los elementos de corte popular, la escuela que se inicia con Carlos Chávez propugnaba un indigenismo adaptado a las técnicas más recientes de corte europeo.

"El indigenismo propugnado por la generación de Carlos Chávez implicaba una nueva mexicanización del material sonoro que pretendía retraerse a raíces más antiguas y, a pesar de su aparente antieuropeísmo, se inclinaba claramente hacia una modernización emparentada con la vanguardia stravinskiana" (31)

En este sentido la búsqueda de los compositores nacionalistas tenía una vertiente ideológica de elevar y acercar la música culta a las masas y viceversa, pero esta tendencia iba encaminada también a la actualización del material sonoro cuyas influencias se encontraban todavía en el viejo mundo.

El resultado no se hizo esperar y el auditorio, acostumbrado al lenguaje de Ponce tuvo reacciones de asombro frente a la nueva concepción de la música mexicana.

"...la irrupción de la nueva escuela mexicana, que se inició con las primeras ejecuciones de las obras de Carlos Chávez, en las salas de concierto, fue vivida por una buena parte del público como una agresión. Para este auditorio la nueva música nacionalista era modernista, disonante, mecánica e inexpressiva. Hacía mofa de los valores del espíritu. Ponce era el último bastión de lo mexicano como refina-

miento y sentimiento. Desde el punto de vista contrario, dentro de la perspectiva de la nueva generación nacionalista, Ponce era un conservador o un retrógrado. Su música bien merecía el calificativo, inventado por Chávez, de "pequeño romántica" (32)

Es innegable la aportación de la música de Ponce al arte mexicano, como también es innegable su inquietud por rescatar los temas populares. La opinión del compositor Carlos Chávez responde al momento que vivían dichos compositores pero algo importante resaltaba: la necesidad de llevar la música adelante.

El periodo en que se desarrolla el compositor Chávez estaba influido por la aparición de las ideas de corte marxista en el arte...

"...la interpretación marxista primitiva ejerció una influencia determinante en los artistas occidentales que se prolongó hasta el año de 1938 en que el compositor norteamericano Elie Siegmeister publicó un libro titulado "Música y sociedad". Es probable que el músico mexicano se haya interesado por esas ideas que militaban en el ambiente durante su estancia en Nueva York (1926), en los años gloriosos en que la "Workers Music League" preconizaba el uso de la música que penetra por doquier como arma de la lucha de clases y descubría la interdependencia entre música y sociedad" (33)

El maestro Chávez manejaba dentro de esta nueva corriente nacionalista una ideología que podríamos ubicarla en algunos aspectos con postulados de corte "socialista" ya que pretendía sobre todo, el arte al servicio de las masas. Es así que creó música con ese fin y motivó a otros compositores a realizar lo mismo. Aunado a esto realizó programas educativos entre los que dirigió un Departamento de Bellas Artes. Su época se distinguió por estar la organización del

arte en un solo hombre. A él llegaban peticiones tanto de artistas plásticos como de literatos o de músicos. Testimonio de ello son las cartas publicadas en el Epistolario de Carlos Chávez.

Debo mencionar el apoyo que concretamente el maestro Chávez dio a los compositores, que consistió en otorgar becas en el Taller de composición a fin de que el alumno pudiera tener condiciones económicas que le permitieran dedicarse de tiempo completo a la creación.

La corriente nacionalista en materia musical tuvo compositores como Candelario Huizar, Luis Sandi, José Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas y Blas Galindo entre otros. Este último famoso por sus "Sonnes de mariachi", llegó a la ciudad de México en el año de 1931 y formó parte del llamado "Grupo de los cuatro" integrado por Daniel Ayala, Salvador Contreras Pablo Moncayo y por supuesto, Blas Galindo.

El maestro Galindo es en la actualidad uno de los principales representantes de la corriente nacionalista de los años que siguieron a la Revolución Mexicana. Sus obras siguen escuchándose en las salas de concierto y él, a sus ochenta años de edad, accedió a platicar con nosotros. Transcribo aquí, de forma textual, nuestra plática efectuada en su domicilio ubicado en la colonia Banjidal, Izta palapa en el Distrito Federal el sábado 14 de diciembre de 1990.

ENTREVISTA AL MAESTRO BLAS GALINDO

Al abrir la puerta, apareció con tono amable una mujer que supuse sería hija del compositor. Nos dijo: "Por aquí, el maestro los está esperando".

Subimos las escaleras de una casa muy a la mexicana, con muebles coloniales, y todo eso que hace verlas como si estuviéramos en una hacienda típica.

Una habitación estaba con la puerta abierta y allí frente a un escritorio que tenía unas hojas pautadas muy grandes, se encontraba el maestro Blas Galindo. Era una habitación oscura pero por una de las ventanas se asomaba ligeramente el sol. La mujer que nos guiaba dijo: "papá, ya llegaron los muchachos".

Ella ayudó a que el maestro se incorporara. Nos acercamos a saludarlo y él con cierta dificultad, tomó asiento en un sillón que parecía muy cómodo.

Mientras tanto, eché un vistazo por la habitación. De un lado había fotografías de su matrimonio religioso con la mujer tan amable que nos había recibido. Supuse entonces que no era hija del compositor sino su esposa. Frente a las fotografías se encontraba una pared completamente llena de libros, la mayoría de literatura; posters y reconocimientos para el maestro Blas Galindo además de dos discos de la Capilla Virreinal de la Nueva España.

El maestro nos invitó a sentarnos y a que iniciáramos con la plática.

-Maestro, cómo definiría al Nacionalismo

-El Nacionalismo es una etapa en el desarrollo del hombre y de un país. Así podemos distinguir la música española, la francesa, la rusa y la mexicana, porque cada una tiene sus propias características. Pasa uno de esa etapa y sigue evolucionando el país y el hombre. Considero que el Nacionalismo es el producto de un deseo de organizar la historia de un país. Hay tres etapas del Nacionalismo, hablando de música; cuando el compositor toma temas indígenas o folklóricos, como en nuestro caso, en otras partes solo folklóricos, los desarrolla y hace una obra como tantas que hemos hecho en México, la Sinfonía india es un buen ejemplo, el Huapango de Moncayo y Sonos de mariachi de Blas Galindo.

La siguiente etapa es cuando el compositor no toma temas indígenas ni folklóricos, sino crea sus propios temas con características de música del pueblo. Ese fue Revueltas, él no tomó temas del folklor, más que en una sola obra, Janitzio. Allí tomó vals pueblerino y lo desarrolló.

La tercera etapa es cuando los compositores ya no toman temas indígenas, folklóricos ni tampoco hacen sus temas con características nacionales. Es una expresión universal. Por esa razón la tercera etapa es cuando el hombre terminó el desarrollo nacional y entra al desarrollo universal. Yo ya no hago música como la hacía hace sesenta años.

Le voy a contar una anécdota que me pasó. Hice un concierto - para piano y me dije, este concierto lo voy a hacer con una técnica universal, no voy a pensar en temas mexicanos. Se tocó aquí y luego me invitaron a Nueva York para se tocara allá. Estábamos muy inquietos porque los críticos musicales serios no van a oír un concierto a ver que pasa. Del New York Times me hicieron una entrevista y -- los críticos se salieron. A la una de la mañana salimos a comprar el periódico y cuál va siendo nuestra sorpresa que dice: esta obra de Blas Galindo es muy mexicana, por sus ritmos, su fraseo, su armonía. Y yo quise hacer una obra universal.

Si escribimos todos en la música tonal siempre habrá características de cada compositor. Si la hacemos en un lenguaje universal, también cada quien elaborará su propio lenguaje. ¿en que consiste entre nosotros la diferencia entre los sones jarochos y los sones del mariachi jalisciense?...los dos usan el mismo ritmo, compás, - armonía, pero son distintos entre sí...yo no me ocupo en hacer ese análisis. Por eso le digo que la tercera etapa del Nacionalismo ya el compositor escribe con las características de su pueblo.

Generalmente los temas indígenas son muy pobres porque como es natural, no tienen un desarrollo cultural-musical, se expresan así normalmente. ¿Cómo podemos definir al Nacionalismo? pues así - como un proceso natural. Los muchachos de este siglo, de esta etapa que son alumnos o amigos míos, ya no quieren saber nada del Nacionalismo, a mí me parece muy bien, me parecería mal, que ellos - estuvieran escribiendo como yo escribí hace sesenta años...así es que la evolución me parece magnífica. Nadie puede decir inmediata-

mente que obras se van a quedar...nunca me he preocupado por eso, pero si una obra dura en el atril cincuenta años, me puedo dar -- por satisfecho. A nosotros los mexicanos nos ha faltado promoción. Pero no siempre es uno el que va dando la pauta para la difusión -- ni tampoco las promociones, es el público. Sin embargo en nuestro país influye mucho la decisión de los directores.

En la época del maestro Chávez se tocó todo lo que había de -- mexicano, obras buenas, malas, no importa. No es el ejecutor ni el ejecutante el que va a dar el punto final de esa evolución, es el público el que dice sí o no, basándonos en el hecho de que las orquestas, los pianistas o los cantantes se interesaron en las obras de los mexicanos.

-En la época del maestro Chávez había mucha difusión, según -- usted me dice, ¿cómo la recibía el público?

-El público mexicano por lo general recibía bien la música de -- nosotros, porque se trataba de música mexicana. Los compositores de principio de siglo y los de la última etapa del siglo pasado, no -- eran nacionalistas, desarrollaban una teoría tonal, después romántica pero no lograron hacer en nuestro país una escuela porque el país mismo no estaba organizado, entonces las instituciones tampoco estaban organizadas. Todo se estaba haciendo.

A finales del siglo pasado y principios de éste, casi todos -- tenían piano y las niñas y los niños de la época lo estudiaban, eso movía a los compositores para que hicieran más obras y tuvieran más repertorio. La casa Wagner hizo infinidad de publicaciones de los compositores mexicanos, ahí está Manuel M. Ponce y José Rolón. Am-

bos fueron al extranjero, trajeron su técnica y compusieron bien - desde el punto de vista técnico, ahora que al público no le guste es otra cosa.

Yo vine a México en 1931. Ya los compañeros míos, Moncayo, Contreras y Ayala eran músicos, tocaban en las orquestas, yo no. Lo - que yo les tenía de ventaja es que conozco y gusté mucho de música mexicana, la conocía bien en ese entonces. Ellos conocían Bach, Mo zart, Beethoven ya que en los Conservatorios no se conocía de mús*ica* mexicana.

Cuando fui director del Conservatorio puse un taller que se - dedicaba primeramente a la música indígena y después entrábamos a la música mestiza. Salí y eso no se continuó, es una lástima por-- que hubiera adelantado mucho la cultura musical nacional.

La pintura, la literatura, la música, todas las artes después de la Revolución Mexicana empezaron a hacer obras mexicanas. Es evi dente que la Revolución influyó en el arte. Nadie nos dijo "escri ban de esta manera", y todos lo hicimos así. Todas las artes fueron vivo resultado de la Revolución Mexicana. Sea o no a mí sí me gustó mucho la Revolución Mexicana, nació en 1910, el 3 de febrero , nació con ella, así es que propiamente voy con la evolución de la histo ria.

-El público estaba acostumbrado a escuchar este Nacionalismo romántico de Rolón y Ponce. Entonces ¿cómo reacciona cuando empieza la corriente Nacionalista después de la Revolución?

Eso es muy importante, por desgracia el siglo pasado no tuvo organizaciones permanentes, no había institucionalismo y a princi-

pios de este siglo empezaron a organizarse los compositores hasta que el maestro Chávez hizo su Orquesta Sinfónica de México. Como el maestro Chávez era un hombre muy inquieto y estaba al pendiente de los adelantos de Europa, se conocían en México las últimas novedades de la música a través de esa orquesta. Pone esas obras aquí y hubiera visto usted; era un renegar, chiflaban, golpeaban y el maestro decía, adelante, que hagan lo que quieran. La mayor parte de los críticos musicales contra esa actitud de Carlos Chávez decían que para qué queríamos esa música, que era puro ruido. Esa manera de insistir de Carlos Chávez nos hizo a nosotros los alumnos captar esa misma corriente de evolución que hubo en la música. (Sonríe)

-Entonces, ¿usted está influido por esas corrientes europeas? Concretamente... ¿por qué maestros?

A mí me tocó Honneger, el dodecafonismo que ya había iniciado. Los compositores mexicanos de aquella época para qué escribían grandes conciertos o grandes sinfonías si nadie las tocaba. No había orquestas, no había nada. Sin embargo, Ricardo Castro hizo conciertos, así como otros compositores.

Cuando yo compongo qué me importa que sea tonal o atonal, yo escribo lo que a mí se me ocurre y si en un pasaje se me ocurre poner dodecafonismo, lo pongo y si en otra parte se me ocurre poner acordes tonales, los pongo. Yo les digo a mis alumnos, a Leonardo Velázquez y a otros que escriban lo que se les antoje, que no estén preocupados por la forma, escriban lo que ustedes sientan y eso es todo.

Cuando yo estudié llevaba dos líneas: la escolástica, que enseña el Conservatorio con armonía, contrapunto, formas musicales, instrumentación, orquestación; por otro lado, la clase del maestro Chávez, se llamaba creación musical, no estaba dentro del programa de estudios, era una clase libre que nos daba los sábados por la tarde. Ese camino doble me hizo reflexionar porque cuando yo hice mis estudios musicales, todos los muchachos, cincuenta o sesenta, hacían polkas, minuetos, valeses, romanzas. El maestro Rolón nos dijo: "hagan unas composiciones para el final del año". Yo estaba muy ocupado y no tenía tiempo para esas cosas. Entonces un día se me ocurrió escribir una.

Se llegó el día en que había que dar el programa para la imprenta. Qué van a presentar nos dijo el maestro. Las respuestas fueron: "yo un minuetto", "yo un scherzo"...y tú, me dice a mí: (El maestro Galindo orgullosamente levanta su cabeza y continúa) "yo voy a presentar una obra que se llama "La Lagartija"...¿qué?... "La lagartija" ¿por qué? ...porque así se me ocurrió. (Ríe a carcajadas)

Recibí una pamba de los críticos que alegaban que eso no era música, que se podía tocar de aquí para allá, de atrás para adelante, y qué digo yo...de todos esos muchachos no hubo uno sólo que fuera compositor. Sin embargo hacían muy bonitas fugas, incluso había muchos que se sabían las reglas del contrapunto y de la armonía de memoria...yo tenía que estarlas recordando. No es necesario llevar la corriente clásica, sino llevar la vida.

- Maestro, y ahora ¿cómo recibe el público las obras nacionalistas? ¿se programan con frecuencia?

-Sí, claro. Todavía gustan mucho por el estado nacionalista del propio auditorio. Me han dicho que por qué no escribo Sones de maria chi II, III, IV como las Bachianas brasileiras de Héctor Villalobos. Yo contesto que no, porque también es un consejo del maestro Chávez que no lo hemos tomado muy en serio: "Procura no repetir", decía. El desarrollaba esta teoría en sus propias composiciones; una frase o un tema largo, debe anteceder a otro. El maestro Huizar le ayudaba al maestro Chávez, aunque nunca dio clase de composición. Uno de los alumnos le llevó una obra. El maestro Huizar le dijo: "Tu tema está bien...bueno, repetirlo no está mal...pero una tercera vez...ya no.

Yo le dije, bueno maestro qué hay de la Quinta Sinfonía de Beethoven que todo el primer movimiento es "ta, ta, ta, tan; ta, ta, ta, tan". El dijo eso es otra cosa, nadie ha vuelto a escribir algo como lo que hizo Beethoven.

Pero, ¿qué es la composición? Hay gentes que no se les ocurre nada, entonces no van a ser compositores. Aquí el verdadero compositor aunque no tenga una técnica, escribe, inclusive en la música popular pasa lo mismo.

-En qué momento concluyó la música nacionalista y se pasó a la llamada música contemporánea

-No se puede medir, como tampoco se puede medir la época de la antigüedad con la del renacimiento. Todo va poco a poco, es cuestión cultural. Escribí la Sinfonía Breve, allí dejé la raíz nacionalista.

-Maestro, en esa obra utiliza ya dodecafonismo

-Propiamente sí, es una cosa muy curiosa, lo único que debe hacer el compositor es no dejarse influenciar de nada y hacer lo que a uno se le antoje. Le voy a platicar cuál es el proceso que yo uso para componer puesto que la composición no se puede enseñar, se pueden enseñar las técnicas de composición. La composición se trae, nació con ella o no.

Yo por ejemplo, quiero hacer una obra, inmediatamente me pregunto qué quieres hacer, para qué dotación; cuarteto de cuerdas, - piano o cualquiera. Me puedo pasar semanas pensando, se me ocurre algo y entonces, lo apunto. Después pienso qué técnica voy a usar: romántica, moderna, dodecafónica. Pues entonces me pongo a escribir y que salga lo que salga. Si a mí no me gusta...a los demás menos. Pero les gusta. Yo escribo para mí porque yo no le puedo dar gusto a todo mundo. El que le gusta mi música es que piensa como yo; después pienso en qué tema.

Encuentro el primer tema y lo apunto, ahí sí pido consejo a - mis hijos. Ellos viéndolo desde afuera lo ven mejor. Le digo a Luis o a Carlos y ellos me ayudan porque yo solo, a veces me ofusco. Algunas veces para decidir el primer tema he hecho hasta veinte y a lo mejor me quedo con el primero. Un simple tamborazo bien puesto en la obra, la levanta y un tamborazo mal puesto hunde la obra. La amalgama de timbres es indispensable, hay que pensar cómo quiero - que suene, nebuloso, suavcito, o que entre grosero o rápido. La - corriente nacionalista ya se quedó. Sería muy malo que los compositores sigan escribiendo Nacionalismo.

- ¿Cómo se ha modificado del Nacionalismo a la fecha la música mexicana?

-Ese es un gran problema. No se puede decir, yo no puedo decirle a Leonardo Velázquez, escribe una obra dodecafónica para que salgas del Nacionalismo, nadie puede decirle a nadie. Hay quiénes me preguntan ¿cuál de tus obras te gusta más? Yo digo, todas, porque todas son mis hijas, aunque algunas tengan más aceptación, más suerte.

-Maestro ¿usted sigue escribiendo?

-Claro

-¿En qué lenguaje?

-Poco tiempo antes de morir el maestro Chávez me dijo que yo ya había encontrado un lenguaje propio, pero tn cuidado, porque si tú ya tienes tu lenguaje y aceptas que ya es tuyo y que lo puedes manejar, te va a hundir, porque todas tus obras van a estar sobre ese mismo lenguaje. Procura no repetir aunque sea el mismo lenguaje armónico o no armónico.

Escribí un concierto para violoncello y orquesta. Venía aquí Carlos Prieto a ensayar con la partitura. Un día me llamó por teléfono y me dijo: "maestro, ¿sabe qué me encontré en su obra?...un acorde tonal (sonríe)...Salió así y así lo dejo.

-¿Tiene obras inéditas?

- Sí, muchas

-¿Piensa editarlas pronto?

-No, no lo pienso. Lo que pasa es que antes en México no había quién editara música de concierto. Sólo la casa Wagner. A principios

de este siglo ya no había manera de sostener las editoriales. Cuando nosotros estábamos en el ámbito musical no había manera de que alguien nos editara nuestra música. El maestro Chávez que era un hombre activo, dijo vamos a hacer una editorial. Entonces hicimos Ediciones Mexicanas de Música en el año de 1947. Esa editorial era para hacer nuestras propias ediciones de nuestras propias obras. De ahí que la revista que también publicábamos se llamara Nuestra-Música, si sobraba algo hacíamos ediciones de otra gente.

Los primeros meses que hicimos eso teníamos que aportar cincuenta pesos cada uno para pagar la renta, la luz, el teléfono. El maestro nos comisionó una tarea específica. Eramos Carlos Chávez, Luis Sandi, Moncayo, Blas Galindo, Rodolfo Halfter, Adolfo Salazar y Jesús Baligay. Cuatro mexicanos y tres españoles que habían llegado.

Todavía tenemos la editora. Nada más que ahora cuesta caro, la página de doble partitura, no de dibujo de material para orquesta no la están haciendo tan cara, es decir a diez mil pesos página. Si yo al terminar una obra que contenga cien páginas...imagínese usted. A nosotros se nos ocurrió hacer faxímil de nuestro propio punto, se dice que tiene un valor estimativo pero a mí no me gusta porque como no somos dibujantes, hacemos unas notas más chiquitas, otras más grandes.

-Y, para fines prácticos que es tocar la música...

-Sí, no funciona. A mí me editaron la Segunda Sinfonía, doscientas páginas. Pedimos dinero a la Sociedad de Compositores, a Bellas Artes... total que hicimos una edición de un librajito así grande para orquesta. ¿Cuántos ejemplares se vendieron?...ninguno.

¿Cuántos ejemplares distribuimos? Había siete orquestas en el país, pues siete. Las demás ahí están. Entonces para qué editamos. La Universidad Nacional las edita con material de Ediciones Mexicanas y ya...pero en este sentido es prohibitivo hacer una cosa así.

-En la época del maestro Chávez se difundía mucho la música mexicana. Ahora, ¿se difunde la música contemporánea?

-Vea usted la programación de las orquestas...por aquí una, por allá otra. Ningún compositor vive de su obra, me refiero a los compositores de música de concierto. En nuestro sistema político cultural nadie puede vivir de su obra. En Rusia, en aquellos países sí se vivía de la música pero eso era otra cosa. Allá le daban a uno un sueldo y tenía usted que estar escribiendo y si al Consejo de Selección no le gustaba lo que hacía usted, era un problema.

En el mundo entero la música de concierto es muy limitada en su evolución y en su difusión, pero así es nuestro sistema, qué le vamos a hacer.

Nosotros procuramos pedir subsidios y se dan muy raquíticamente. El compositor vive de sus discos, del derecho de autor, de la ejecución de la música. A mí me cuesta un millón de pesos hacer unas cuantas copias, dos o tres páginas. Y, cuando le digo a un ejecutante que haga mi obra, me pide que le regale el ejemplar.

-Asiste frecuentemente a conciertos de música contemporánea?

-Sí, en la época del maestro Chávez hubo muchos conciertos sinfónicos y patrocinábamos a muchos muchachos como Irma González o Teresa Rodríguez al piano con música mexicana. Pero ésta no ha podido o

tenido la aceptación que ha tenido por ejemplo la música española en España. La música de la época en ninguna parte se desarrolla - así nomás. Gracias ahora a la radio y la televisión, hay más difusión pero antes si se estrenaba una obra en Londres, quién los sabía, pues nadie. En México se tocó mucha música moderna y mucha hecha por los mexicanos. Inclusive nosotros en el Grupo de los cuatro, dividíamos: a tí te toca buscar el teatro, a tí hacer los programas, a tí buscar a los músicos. Los músicos que somos tan jaladores decíamos sí aunque fuera sin pagar. Llegábamos al concierto y era una cosa preciosa, echábamos un toro y la gente gritaba y chillaba, decía queremos oír música. Nadie nos aceptó así como hacíamos. Eramos como decía Rodolfo Halfter "últimos modernos"

-Actualmente escucha la música que hacen Mario Lavista, Manuel Enríquez...

-Sí claro. Hemos promovido que se edite. Ahí tengo música no sólo de ellos sino de todos, por ejemplo de Federico Alvarez del Toro, de todos para estar al día. ..me encanta que sean inquietos.

-Tiene alguna opinión de la música que hacen ellos

-Mire usted hay muchas gentes que dicen no me gusta, yo digo que la música no es para que guste. No existe ni lo feo ni lo bonito. Cada quien estima con su cultura las cosas. Por ejemplo la ópera de Mario Lavista, Aura, ¿es buena? Si tiene unidad, si expresa lo que él siente, entonces me parece muy buena...que no le guste - al público es otra cosa. Yo le he dicho a Mario, escribe como se te antoje...si a la gente no le gusta...no importa.

-Cree que ellos estén viviendo el proceso que vivieron ustedes los nacionalistas

-Claro, pero nosotros estuvimos peor porque ahora la gente va a los conciertos y lo escuchan aunque no les guste, dos o tres por ahí se van pero cuando nosotros tocábamos a nadie le gustaba.

Un compañero no le digo quién, llevó a su familia a un concierto. Entonces la señora se durmió, empezaron a aplaudir y después desper tó diciendo: "ay que fea música es esa..."ay mamá(contesta el compositor) es de tu hijo", "ay entonces que bonita" dijo la señora.

Todo mundo nos golpeaba, los críticos, todos contra nosotros. ¿Por qué? porque nadie se había atrevido a hacer lo que nosotros. De esto quedaron muchas obras que se tocan todavía por ahí, de mí seguramente porque estoy vivo tocan más. Le da a uno mucho gusto cuando se entera de que en Europa se tocan obras mexicanas...por eso le digo a mamá...tenemos todo lo que importa...la salud y el trabajo.

La plática había sido larga y el maestro Galindo parecía estar muy contento. Noté que a sus ochenta años de edad, la lucidez estaba presente y la habilidad para relatar su época, la época del apogeo nacionalista en México, formaba parte de un don más del compositor, un don que sólo suelen tener los individuos con largos años de experiencia.

Con su singular sencillez nos despidió para continuar en su es critorio con grandes pautas la creación de alguna obra, sugiriéndonos que regresáramos a platicar más sobre su época porque todavía había mucho que decirnos.

1.3.2 Periodo de 1960 hasta nuestros días

El Nacionalismo, corriente estética que tuvo su apogeo a partir de los años veintes y que surgió como consecuencia de la Revolución Mexicana de 1910, decae en los años cincuentas.

"En términos generales podemos decir que el Nacionalismo tiene su apogeo durante los años treinta con figuras tales como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Sin embargo, como tendencia estética comienza a perder fuerza a comienzos de la década del cincuenta. Y es en ese momento cuando surge una nueva generación, a la que pertenecen, entre otros, Manuel Enríquez y Joaquín Gutiérrez Heras, con la imperiosa necesidad de elaborar una nueva tendencia estética. Tendencia que ya no se propone lo nacional, sino que hace hincapié en lo individual" (34)

Muchos de los compositores de esta generación formaron parte del Taller de Composición del maestro Carlos Chávez y por tanto, aprendieron del Nacionalismo.

Suele llamársele a esta generación "la corriente contemporánea" aunque cabe destacar que se conoce como música contemporánea la hecha en este siglo.

"La música contemporánea es generalmente muy compleja; ahora viene acompañada de esa tendencia verbalizante que constituye un fenómeno bastante nuevo. En la historia de la música se han sucedido siempre periodos de reacción contra el exceso de emotividad o contra el exceso de intelectualización. Sin embargo, cada época partía de la anterior: era posible trazar la secuencia lógica de la evolución del lenguaje, y los periodos de transición de una época a otra se definían con bastante precisión. Nuestro siglo por el contrario, está signado por algo que no había sucedido antes: la ruptura con todo lo heredado" (35)

Dicha ruptura dictaba un lenguaje tendiente a lo universal donde de la música mexicana no sólo debía ser aquella con elementos vernáculos sino una música que buscara nuevos lenguajes, que actualizara técnicas y que superara el concepto regional.

"Son los miembros de estas generaciones los que habrían de conferir a la música de América Latina un sentido cosmopolita; sin embargo no por ello desprovisto de lazos que lo atrasen a desarrollos culturales que tanto debían a las tradiciones del viejo mundo como a las de sus propios medios, es claro, interpretadas estas últimas con un sentido más amplio, sin las limitaciones regionalistas que antes prevalecieron...de modo que la necesidad de batir emblemas nacionales para proclamar sus identidades les parece totalmente superadas" (36)

La nueva generación está formada por compositores alumnos de aquel taller que dirigiera el maestro Chávez y que en su lugar quedara el maestro Héctor Quintanar. Uno de ellos, el compositor Mario Lavista comenta:

"...solicité al amestro Chávez mi ingreso al Taller de Composición que él había fundado en 1960. Los cuatro años que pasé en el Taller fueron sumamente importantes, no sólo por el contacto directo con Chávez, sino porque tuve la posibilidad de dedicarme de tiempo completo al estudio de la composición, gracias a una beca que se me ofreció" (37)

Aunado a ello, el español Rodolfo Halfter llega a México e introduce la técnica dodecafónica y el serialismo surgidos en Europa. Para esos años el Nacionalismo estaba en dacadencia y la incursión de una nueva escuela llegaba oportunamente. El maestro Halfter forma un taller de análisis musical al que también asisten algunos de los compositores de la nueva generación.

El maestro Halfter se pone en contacto con los músicos nacionalistas de la época, es decir, con Carlos Chávez, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, entre otros y fundan para 1946 Ediciones Mexicanas de Música así como la revista Nuestra Música. Dentro de sus objetivos estaba dar impulso y difusión a la música mexicana.

Después del lenguaje de la corriente nacionalista propiamente dicha, la nueva generación se enfrenta a lenguajes diversos...

"junto con haberse desprendido de la idea exclusiva de recurrir al folklor como medio de identificación, y abrigse a otras posibilidades, el compositor de América Latina se vio expuesto de golpe a un cúmulo de problemas de orden estético y técnico inherente al poswebernismo y a todos los desarrollos y experimentaciones subsecuentes, incluyendo la música electrónica y aleatoria, el empleo de computadoras y demás" (38)

Lo que trajo como consecuencia la pluralidad de lenguajes musicales que de un momento a otro dio un giro completo a las expresiones artísticas.

"No existió una práctica continuada que condujera de forma natural al compositor hasta esta etapa y, por tanto, faltó también al público un proceso continuado de experiencia auditiva que lo preparara gradualmente para enfrentarse a la montaña de nuevas estéticas y técnicas que le habría de deparar la vida musical a partir de 1950" (39)

De los compositores mexicanos conocidos como de la nueva generación tenemos testimonio de cuatro de ellos que han contribuido cada uno con su propio carácter, a la música mexicana contemporánea. Ellos son Héctor Quintanar, Manuel Enríquez, Federico Ibarra y Mario Lavista.

ENTREVISTA AL COMPOSITOR HECTOR QUINTANAR EN LA ESCUELA SUPERIOR DE
MUSICA EL DIA 24 DE ENERO DE 1991

El testimonio del maestro Héctor Quintanar era un eslabón inseparable del momento de transición entre la etapa Nacionalista y la nueva generación de compositores ya que él se había quedado al frente del Taller de Composición que dirigiera el maestro Carlos Chávez.

Fundamental pues para el propósito de mi investigación me puse en contacto con él quien accedió fácilmente a concederme una entrevista.

Llegué a una hermosa casa ... a la Escuela Superior de Música ubicada en Coyoacán, y en los salones de la parte trasera de la escuela se encontraba esperándome con su gran barba canosa, el maestro Quintanar.

Me preguntó del propósito de la entrevista y le manifesté mi interés por la música contemporánea así como por los comentarios que se generan alrededor de ella, fue entonces cuando yo pregunté:

-¿Existe una crítica musical propiamente dicha para la música contemporánea?

-No existe (respondió)...En nuestro país han habido dos o tres gentes que se podrían considerar con conocimientos y profundidad y sobre todo con un espíritu muy abierto. La mayoría de la crítica siempre ha fundado sus juicios en si me gusta o no me gusta, nunca va a un análisis de lo que está escuchando, sobre todo cuando la mú

sica ha ofendido sus oídos, entonces es cuando viene una reacción visceral en lugar de análisis.

- ¿Considera que los críticos deben tener una formación musical básica para establecer sus críticas?

-Es fundamental, pero una formación musical sólida, no de discoteca. El verdadero crítico musical debe si no ser capaz de analizar una partitura, por lo menos que no le sea ajena la escritura musical para poder intuir lo que hay dentro de la obra. Debe tener conocimientos de estática, conocer libros alrededor de la música y de la propia crítica. Sin embargo para la obra contemporánea no hay comentarios, empezando porque por ejemplo cuando se dan los Foros de Música Nueva en México organizados por Bellas Artes, no van a escuchar música nueva. Yo lo atribuyo a dos cosas: uno, pereza mental, pereza auditiva al no quererse enfrentar a lo que ellos ya tienen asimilado y segundo, por desprecio a la música contemporánea.

Ante ese panorama, el crítico dice: yo no quiero ir a escuchar eso que no es música. No asisten a los conciertos y su horizonte se reduce a cuatro, cinco compositores del siglo pasado y en el mejor de los casos, a dos o tres del presente y estoy hablando de Rachmaninof, algunas obras de Bartok y quizás algo de Ravel. Pero lo que es la música realmente de nuestro siglo, es una música que los sorprende todavía, no están familiarizados con ella y por lo tanto no están capacitados para hacer una verdadera crítica. Ahora que la crítica debíamos cambiarla por comentario porque la crítica debe

estar hecha con la profundidad del análisis de una partitura y a veces ni los propios músicos estamos capacitados para hacer tal análisis.

El comentario como es una cosa inmediata que va a los medios de comunicación cotidianos, debe ser un poco más al público, comprensible, amena y seria, desde luego. Hay que evitar el decir esto a mí no me gustó o fulano de tal no es compositor. Eso me remite a un texto que habla sobre la crítica del siglo pasado, de aquellos que en su momento criticaban la ópera y decían: "Nunca en la historia de la música hubo un compositor más incapaz de componer una melodía como el señor Verdi".

Esto ahora parecería cómico o monstruoso, porque si algún compositor es considerado como creador de melodías es Verdi.

De Beethoven decían de la Tercera o la Quinta Sinfonía que por ahí había un momento musical que parecía como si a un gragón le estuvieran retorciendo la cola. Así se expresaba alguna crítica especializada en esos momentos. ¿Qué quiere decir eso? que el fenómeno no ha cambiado. Los grandes compositores han tenido crítica adversa, eso nos debe remitir a hacer un análisis no de la música sino de la crítica del arte en general...

(El maestro irónicamente se quejaba de la crítica al acariciarse la barba como un especialista. Fuera del salón donde platicábamos, se escuchaba como fondo musical a las palabras del compositor, el sonido de un saxofón que pasaba y repasaba una escala).

...Porque el arte, en cualquiera de sus manifestaciones y la música

ca allí estén Van a seguir siempre hacia adelante, tendrán sus momentos de reposo. Se piensa así mismo pero después sigue caminando, lo que no ha cambiado es la forma de criticar.

-Si la música va siguiendo un camino, para llegar a la música mexicana de hoy en día se pasó por el Nacionalismo ¿usted de que forma participaba en esa época?

-Había un Taller de composición , alrededor de él había una serie de críticas que argumentaban que lo único que estábamos haciendo eran pasquiches. El criterio de Carlos Chávez lo comprendimos poco tiempo después de haber iniciado las clases con él. Para inventar nuevas formas de expresión es necesario conocer y dominar las del pasado. La premisa a mí me parece muy redonda, se puede discutir, pero mala no es.

El maestro Chávez propuso un plan de trabajo muy intenso. Eran cuatro horas diarias encerrados en un cubículo cada uno de los cinco alumnos que formamos el primer grupo, exclusivamente a componer. Para que esto se diera, tuvimos que abandonar todo, trabajos, clases, huesos. Carlos Chávez consiguió becas, en 1960 eran de mil pesos mensuales, una cantidad bastante respetable. En esa época había maestros del Conservatorio que no ganaban arriba de seiscientos pesos.

Consiguió además salones que se acondicionaron para nosotros, con piano, escritorio, una fotocopidora, todo lo que uno necesitaba para sentarse a componer. Consiguió además un presupuesto para que cada determinado tiempo fueran los mejores intérpretes a ejecutar nuestras obras.

Carlos Chávez tuvo mucha visión. Se comparó el Taller con los Talleres de pintura del Renacimiento. La crítica al maestro era - que no podíamos aprender música actual si estábamos copiando Mozart

Así es que un grupo de jóvenes y otros no tan jóvenes como era mi caso nos dedicamos de lleno a la composición. Eramos Eduardo Mata, Jesús Villaseñor, Jorge Dajer, Humberto Hernández Medrano y Héctor Quintanar. Nuestro primer trabajo consistió en hacer temas de ocho compases libres, pero dentro de un esquema clásico que el maestor nos dio. Posteriormente empezamos a trabajar con un esquema de una sonata de Mozart.

Esto implicaba una especie de cárcel para el creador, una --cárcel que nos estaba enseñando teóricamente la música clásica entre comillas, nos estaba enseñando desde las tripas mismas de la -música cómo componía Mozart, cosa que jamás se ha dado en ninguna escuela del mundo. La única libertad era ponerle una línea melódica distinta y un acompañamiento pianístico. Esa mecánica aplicó el --maestro Chávez durante cinco años, con Bach, Mozart, Schubert, Beethoven, Wagner. Quiere decir que nosotros abarcamos una enseñanza sólida acerca del conocimiento de los grandes maestros.

Llegó un momento que a nosotros nos entró tal sed de aprender, que nos pasábamos todo el día en el Conservatorio. No había días -feriados, semana santa, vacaciones. El maestro Chávez puso un tema que era el de Beethoven: que no pase un sólo día sin escribir una-sola línea.

Una vez terminado el Taller, el maestro Chávez nos dijo: muchachos si yo solamente los enseñé a trabajar me doy por bien servido.

Las obras emandas del Taller contienen una técnica muy sólida y no le piden nada a ninguna obra del extranjero. Yo me quedé con el Taller de composición y seguí con la misma forma de trabajo. El maestro me horró al nombrarme su ayudante en 1963 para los jóvenes de nuevo ingreso. El se jubila y propuso a la Secretaría de Educación Pública que yo me quedara en el Taller.

Me quedo con el Taller de Composición y tengo la fortuna de contar con alumnos de mucho talento. Conmigo hicieron su carrera de composición José Luis González, Franciscó Núñez, Mario Lavista, Victor Manuel Medeles y otros en menor grado, poco tiempo como Julio Estrada.

Por esos cambios que tiene la burocracia se le cambió el giro y yo no sé si por desconocimiento o por celo. Se fueron a un Taller donde la gente sólo se ponía a componer, no les preguntaban si sabían armonía, contrapunto, análisis. Se derrumbó el Taller y la educación en la composición decayó totalmente. Hay muchos jóvenes por ahí que no tienen la menor idea de lo que es trabajar con dos instrumentos. La técnica de la composición es una cosa muy compleja y requiere de años de trabajo.

-A raíz de que concluye el Nacionalismo esta nueva generación a la que usted pertenece tiene una búsqueda más personal, ya no hay tantos elementos regionalistas. Los nacionalistas buscaban una identidad, ustedes ¿qué buscan?

- La verdadera obra de arte es personal siempre, alguna vez tiene tintes de Nacionalismo, pero yo no estoy en contra del Nacionalismo como movimiento estético. Hay obras nacionalistas de una -

gran altura. Cuando me pone a pensar el Nacionalismo es cuando sólo quiere ser Nacionalismo, cuando trata de hacer Nacionalismo para rescatar nuestras raíces, ese Nacionalismo me parece grotesco. Nuestras tradiciones, va a ser muy difícil que las rescatemos porque - el mundo es totalmente distinto al que dio origen a esas ideas.

Además en el Nacionalismo musical, con sonidos usted no va a rescatar nada. Los sonidos significan sólo sonidos. La República Mexicana es un mosaico que no tiene ni pies ni cabeza. Por ejemplo ¿qué tiene que ver la música de Sinaloa con las cosas yuca tecas? Son dos mundos separados por años luz.

La música que reconocemos como Nacionalista es la que tiene - más valores musicales que folklóricos. Con un buen manejo de la armonía, de la orquesta, de timbres.

-Sin embargo hay cierto manejo de ritmos, de timbres, que hacen claramente identificable a la música Nacionalista y ahora ya - no se usan...

-Si es cierto, esa etapa ya pasó. Fue una etapa fructífera, - nos enseñó muchas cosas. La Sinfonía India está prácticamante en - el repertorio de todas las orquestas porque es valiosa, porque es una estupenda Sinfonía, las obras de Revueltas , algunas de Miguel Bernal Jiménez, de Manuel M. Ponce, Galindo, Moncayo, etc. El mismo Carlos Chávez se da cuenta de que ya no podía seguir en la Sinfonía India. Sus obras posteriores tienen un discurso distinto ya no van al elemento folklórico inmediato sino en una forma totalmente distinta como en la Cuarta Sinfonía.

El primer encargo que se me hace gracias a la intervención del maestro Chávez en la Secretaría de Educación Pública, estaba orientado a hacer una obra nacionalista. Era basada en un texto del siglo XVII, el matrimonio de dos aves, se llama "La hurraca y el hui tla-coche". En ella no quiero ser nacionalista ni como Ponce ni como Moncayo, ni como Galindo ni como Chávez ni como Revueltas. A ver si puedo ser nacionalista como yo. Huí de todos los elementos nacionalistas como los habían tratado los maestros que acabo de mencionar.

Creo que resultó, se llama Fábula. Posteriormente me encargan para la inauguración de la Sala Nezahualcóyotl y me piden una obra también nacionalista, y el mío es un nacionalismo que no se parece a los anteriores. Después un nuevo encargo vino y me planteé hacer una obra internacionalista. Aunque uno haga música de cuatros sonidos hay una búsqueda. Se puede hacer música totalmente personal -- aún usando música tonal, tónica, dominante, subdominante, tónica.

Nosotros sentimos en algún momento que la vanguardia era un romper con todo, pero no es cierto, es sólo un momento histórico, una rabieta estética. Actualmente nos damos cuenta de que la música aunque vaya adelante no quiere decir ser iconoclastas, no necesariamente significa agarrar a patadas al pasado. Ir adelante significa no imitar al pasado aunque es muy difícil inventar cien por ciento cosas nuevas.

Antes para ser nacionalistas se necesitaba que se oyeran los mariachis o la danza de los viejitos, eso ya terminó. Le debemos todo al pasado. Si uno dice lo que es de uno no importa en que lenguaje, puede ser tonalismo, serialismo la bitonalidad, música electrónica, música concreta siempre y cuando no se haya dicho antes, tiene validez.

-Tienen apoyo los compositores de este momento histórico

-Viene el apoyo cada año de Bellas Artes con el Foro de Música Nueva, una semana que tiene dos años de haberse creado dentro del Festival Internacional Cervantino que coordina atinadamente Ramón Montes de Oca, algunas cosas muy aisladas de colegas que piden música contemporánea. Desgraciadamente la Universidad hasta donde yo sé ha terminado con su apoyo a la música contemporánea.

Sucede que el compositor siempre está cuesta arriba, las orquestas pocas veces programan música contemporánea ya que esta música no causa el aplauso explosivo, no da éxito como Romeo y Julieta o la Quinta de Tschaikovsky o la Quinta de Beethoven, entonces le hacen el feo a la música contemporánea. Esto hace que los compositores no componamos para orquesta.. Es grave porque va en detrimento de la cultura musical del país.

Ahora con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes se han dado las becas con las que jamás se soñó. Se les da a los compositores bajo la condición de que se dediquen a componer durante un año, es muy positivo.

-De qué vive el compositor que no tiene beca

De dar clases, tanto en las escuelas oficiales, algún encargo de vez en cuando ya sea de obras o arreglos, dirigir grupos, orquestas. Algunos les ha dado buen resultado dedicarse a la música popular yo no sé si su yo interno tenga satisfacciones pero lo que es indudable es que por lo menos el estómago está lleno...los funcionarios políticos desconocen la función del compositor en la sociedad, no entienden lo que es al artista para un gobierno, para una sociedad no entienden lo que es el artista históricamente hablando.

Es necesario hacerse a la idea que todo aquello que nos es desconocido, no hay que rechazarlo. No hay que olvidar que la Quinta Sinfonía de Beethoven en su momento fue contemporánea, no hay que olvidar que la Cuarta Sinfonía de Brahms no fue una obra accesible, que el gran público la recibió a aplausos. La música en su momento rara vez fue bien aceptada porque siempre el compositor iba adelante del melómano. El maestro Halfter decía una frase muy bonita que decía ninguno de los llamados grandes maestros dejó su arte tal como lo había encontrado y el oyente siempre tiene que -- acercarse, eso no quiere decir que no haya músicos que a la primera les funcione su obra porque no están siendo ellos mismos, son los que están dando al público lo que quiere. Cuando el compositor se quiere comprometer en este sentido con la sociedad no funciona, es completamente demagógico.

La música no arregla ningún conflicto social, la música significa sonidos.

- Actualmente usted está escribiendo

-Tengo pendiente dos proyectos: una misa y una ópera basada en la historia de Pito Pérez, es un personaje que me apasiona. Esto depende de muchos factores uno de ellos es la difusión a la música contemporánea y ustedes los comunicólogos tienen una labor, la labor de la orientación que tiene que ser sin tintes estéticos, sin preferencias y siempre tratando de ser objetivos y tomar como experiencia todas las patas que se han cometido en el pasado como la de que la Quinta de Beethoven tenía un fragmento que parecía que le estaban retorciendo la cola a un dragón...

ENTREVISTA AL COMPOSITOR MANUEL ENRIQUEZ REALIZADA EN LAS OFICINAS DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES EN EL PISO 32 DE LA TORRE LATINOAMERICANA, EL 19 DE MAYO DE 1990

El compositor Manuel Enríquez es uno de los principales impulsores de la difusión y apoyo a la música mexicana contemporánea. Su trayectoria como compositor y como intérprete del violín lo han colocado en uno de los lugares más importantes de la historia de la música mexicana.

Ha desempeñado puestos administrativos como el de Director de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes. Cargo que desempeñó hasta enero de 1991.

La plática que aquí presento se llevó a cabo todavía en su carácter de funcionario.

Siempre atento conmigo, el maestro Enríquez me concedió la entrevista entre cientos de compromisos y con una larga lista de personalidades en la sala de espera de su oficina.

Y, con dos o tres interrupciones de su secretaria, logramos empezar...

-Maestro ¿cómo definiría su labor, la labor del compositor mexicano contemporáneo?

-Es una pregunta que me he hecho en los últimos tiempos muy a menudo pero en un sentido más práctico ¿sirve de algo lo que estamos haciendo los compositores hoy en día, aportamos algo?...creo que lo que estamos haciendo sirve para aumentar el acervo cultural del país,

para expresar a través de los sonidos, cuáles son nuestras inquietudes, de toda índole: estéticas, artísticas, sociopolíticas, etcétera y, para aumentar el repertorio de la música mexicana que de alguna manera y en muchos aspectos, no es tan abundante como quisiéramos.

Por otro lado, también cumplimos con una función alimentando la inquietud de crear, de ser artistas.

° - ¿A qué problemas se enfrenta el compositor mexicano contemporáneo?

- Principalmente a la difusión ya que no es como en otros años, como en otras épocas que entrábamos hasta a problemas de formación, ya no existe eso. Todos los compositores son gente muy informada en general, ya sea en México o en el extranjero, pero en cambio sus obras no son tan difundidas como se debería. El principal problema es entonces la difusión y el conocimiento de su obra.

-Y, ¿qué tanto influye en la obra del compositor la música que se compone por un encargo o a libre elección?

-En realidad no debería influir, no debería haber ninguna diferencia entre lo que se hace por obligación y lo que se hace por gusto. Sin embargo, quizás para gentes muy ocupadas, hay una diferencia y ésta es el tiempo. Obviamente que uno quiere evitar que eso repercuta en el resultado pero casi siempre es inevitable que suceda lo contrario. Quisiéramos más tiempo para madurar mejor las obras, estar seguros que lo que estamos enviando cumple con nuestro pensamiento más actual, nuestra mejor intención de proyectar nuestro credo.

-¿Considera importante que la música que usted hace sea del gusto del público? ¿Le interesa que su música guste?

-Para mí sí. Yo no soy de esos compositores que se contentan con pensar en un futuro donde las generaciones posteriores me van a descubrir y que yo estoy satisfaciendo mi ego y cumpliendo con X inquietud de tipo estético, de tipo técnico...no, yo quiero que mi música se conozca, que guste, que sea juzgada y criticada.

-¿Qué tan importante es entonces que exista el crítico musical? ¿Influye éste en su decisión creadora?

-Sí es importante el crítico. Por desgracia en México nada más hay uno, mejor no digo nombres para no herir susceptibilidades. La crítica es importante cuando viene de gente que tiene razón de criticar, que está bien fundamentada, que hay todo un fondo de ilustración, de educación, de información. Lo pone a uno a pensar, a autoanalizarse. En México, los críticos, con excepción del que ya mencionaba, no asisten a nuestros eventos. Así es que ni quién se ocupe de ellos. No tienen mucha importancia.

-¿Se ha enfrentado a perceptores tradicionales que rechacen la música contemporánea?

-Mucho...sobre todo en las comunidades que pretenciosamente creen que ya están informadas. Cuando yo llego a tocar o dar una plática están esperando naturalmente salir de allí chiflando lo que les ofrezco, como si fuera la Lucía o La Traviata...(ríe y asienta) no me preocupa.

-¿Pasa lo mismo con los intérpretes? ¿Hay quiénes rechazan la música contemporánea?

Muchísimo...de los intérpretes el noventa por ciento, por desgracia.

-Y esto ¿de qué manera influye en la interpretación de sus obras? es decir ¿hasta qué punto se interpretan sus obras con los intérpretes que usted desea?

-A veces tenemos suerte de contar con los intérpretes que queremos. Sin embargo tenemos que estar conscientes de que las obras son del dominio público. Hay que confiar en quién las solicite para ser interpretadas. Sabe...una vez me regalaron un disco con una de mis obras y no la pude reconocer.

-Considera que ese noventa por ciento de intérpretes que rechazan la música contemporánea tienen un problema de formación? Si es así ¿en las escuelas de arte se está haciendo algo al respecto?

- En realidad creo que la inquietud existe. Los directivos de las escuelas están conscientes del problema de los intérpretes. Conscientes por una razón, porque como en todas las artes, la música no paró en el siglo XIX. Igualmente que en la literatura, en la plástica, en la danza y el teatro, ha seguido su curso la experimentación y el gusto.

Están conscientes, lo que pasa es que es difícil que el Estado patrocine al arte, además de que es muy difícil que se modifiquen los planes de estudio donde podría haber una solución al respecto.

Creo que el problema de los intérpretes es complejo y difícil

de solucionar, pero sí hay consciencia de que existe.

-Si pudiera definir su estilo...

-Aunque no soy amante de los ismos ni los istas, me definiría como neoexpresionista por una razón; yo no creo en la música pura, no creo en la música de escritorio, de laboratorio, de cerebro. Para mí la música tiene que expresar, claro, hay lenguajes y estilos. El lenguaje que yo empleo no es el mismo que empleaba Schuman, Schubert o Mozart en otra época. Pero de cualquier modo, yo empleo los sonidos para expresar lo que siento y ese es mi credo.

-Usted ¿trabaja con instrumentos tradicionales?

- Sí trabajo con instrumentos tradicionales pero no con técnica tradicional. Yo mismo soy instrumentista del violín en el grado más vanguardista de la palabra, entonces me gusta experimentar en el grado más vanguardista con todos los instrumentos. También he abordado mucho la música electroacústica con las computadoras pero como una herramienta más, como auxiliar.

- ¿Cuáles son sus principales maestros?

- A partir del medioevo, gente como Machaut, Gesualdo, Josquin, Bach y en las últimas épocas Bartok, Lutoslawski y desde luego Silvestre Revueltas.

A todos esos grandes maestros los considero parte fundamental en mi formación, los considero mis ídolos.

-La música mexicana que se hace actualmente ¿se encuentra al mismo nivel que el resto del mundo?

-En el nivel creativo está al igual que en cualquier lado. Sin complejos y sin diferencias. No está reconocida tanto por la falta de difusión. Estamos muy conscientes, sin chovinismos, de que realmente tenemos el nivel más alto.

-¿Cuáles son las aportaciones que ha hecho la música mexicana contemporánea al panorama internacional?

Hay muchas. Vamos a hablar del siglo XX. Vamos a decir que la época contemporánea inicia en el año de 1920, 1930. La obra de Revueltas es muy reconocida en todas partes del mundo igualmente la de Chávez. El compositor más difundido en el mundo en el plano de la guitarra es Ponce. Todo el mundo toca Ponce; en Japón, en Italia, en Francia. Ni siquiera saben que es mexicano.

La música nuestra, de compositores actuales forma parte de las programaciones de los festivales. Estoy hablando de Héctor Quintanar, de Mario Lavista, de un servidor y algunos otros. Esas, son - aportaciones innegables.

-El intérprete que aborda la música contemporánea ¿está preparado para hacerlo?

En general sí, ahí hay una diferencia tremenda de criterios.- Hay muchos que la abordan por puras ganas, sin tener la preparación, hay otros que tienen la preparación pero no se atreven. Entonces - afortunadamente y gracias entre paréntesis al Foro de Música Nueva y a otros eventos similares, ya tenemos una nueva generación de intérpretes muy buenos, con un criterio y gusto para abordar la música de hoy.

-¿Qué hay de los cantantes?

-Es una raza aparte. Creo que es un problema de formación, nada más, no de criterios. Nosotros exigimos a veces demasiado a los cantantes casi como si fueran instrumentos. Las cosas han cambiado. hoy en día el compositor se ha abierto, los cantantes han avanzado. Va a llegar el día en que no haya tal diferencia, en México están surgiendo una generación nueva de cantantes jóvenes que se interesan por lo nuestro, y no sólo por lo nuestro sino por lo nuevo y algunos muy bien.

Tengo encargo de tres óperas y algunas cantatas, hay que abogar la voz.

-Considera que el ejecutante es un intérprete o sólo un fiel transmisor de las intenciones del compositor

-He dado conferencias enormes de la participación del intérprete con respecto a la partitura. Nos interesa la fidelidad pero como un primer paso, nos interesa y nos importa la formación del intérprete y según el nivel, el criterio y el gusto, esa es aportación también.

-Considera que en la música contemporánea el intérprete se vuelve un compositor también

-En algunos aspectos sí como en la improvisación. Hay obras, por ejemplo que me dieron a estrenar a mí donde la partitura era una hoja escrita en máquina. La obra era más mía que del compositor.

-¿Cada vez que se interpreta una obra, ésta cambia?

-Depende del lenguaje, si en la partitura todo es preciso, tiene que ser pero si la partitura es aleatoria y tiene muchas partes de improvisación cada vez tiene que sonar distinto que entre paréntesis esa fue la intención del compositor.

-¿Se debe valorar a la interpretación igual que a la obra en sí?

-Son diferentes los valores que se emplean a juzgar tienen que ser distintos. Se deben separar.

-Pero un filósofo de la música decía ¿cómo separar al bailarín del baile?

-Para mí son distintas.

-Actualmente ¿existe un apoyo estatal al compositor mexicano contemporáneo?

-Teóricamente sí pero prácticamente no. Teóricamente es parte de la política cultural pero prácticamente no porque entonces la ejecución se deja en manos de los directores de orquesta, de las instituciones que organizan conciertos a los cuales da lo mismo que se toque Tschaikovsky, Quintanar o Francisco Núñez.

-Ha crecido el público de música contemporánea a raíz de los Foros de Música Nueva

-Evidentemente sí, ha crecido el público y el interés, la inquietud de los jóvenes y de los artistas por abordar nuevas obras y nuevas técnicas.

-¿Se apoya a todos los compositores nuevos? ¿cuál es el criterio de selección?

La formación, no pueden entrar todos nada más porque tienen ganas de escribir. Me interesa la calidad de la obra, el resultado.

Las respuestas siempre directas y al grano de una de las figuras más importantes de la vida musical mexicana contemporánea, habían quedado grabadas en mi cinta gracias a las maravillas de una grabadora, y mientras nos despedíamos., me quedé pensando en que...

... Mientras hay quiénes encuentran una similitud en la toma de decisiones de la actividad musical mexicana de hoy con la etapa nacionalista y comparan el poder de Carlos Chávez con el del compositor Manuel Enríquez, existen compositores que están siendo impulsados y que no es sino el tiempo el que sabrá dar la razón a quiénes decidan hoy por la actividad musical mexicana.

ENTREVISTA AL COMPOSITOR FEDERICO IBARRA EN LA ESCUELA NACIONAL DE
MUSICA DE LA UNAM EL 26 DE ENERO DE 1991

El compositor Federico Ibarra, maestro de la Escuela Nacional de Música, se ha distinguido por sus premios como compositor así como por sus interpretaciones como pianista que han hecho posible, el estreno de diversas obras. Ha incursionado en el terreno de la ópera y el teatro recibiendo muy buenos comentarios de la crítica especializada.

Después de una de sus cátedras de composición en la Escuela Nacional de Música, me invitó a pasar a su salón de clases donde tendríamos nuestra plática.

Muchos lo conocen gracias a una de sus obras: "Lamentaciones", que fue hecha recordando el terremoto que sufrió la ciudad de México en 1985, le dije. A lo que el maestro respondió ... "desde luego que un tema como ese que nos llegó a todos los mexicanos, conmovió al público y a la sociedad en general".

Y aunque también hay muchos otros que desconocen la obra de Federico Ibarra como la de tantos compositores... le pregunté al maestro...

-¿De qué vive el compositor en nuestros días?

- En la llamada música comercial, el compositor muy afortunadamente y con determinadas producciones puede si no vivir de la música, si tener suficientes regalías para vivir y a veces hasta para

tener determinados lujos. En general, los compositores que nos dedicamos a la música culta, no vamos a poder vivir de nuestras obras. Esto es una de las cosas que no sólo ocurren en México sino incluso en los demás países del sistema económico occidental.

En este aspecto que se da en el contexto norteamericano y europeo, cuando mucho serán dos o tres compositores que pueden vivir de sus obras. En general el compositor va a tener que dedicarse a otros menesteres para poder sobrevivir, uno de ellos es la enseñanza musical que es mi caso.

Otra de las formas en las que los compositores se pueden sostener es como ejecutante, si tiene la fortuna de dominar algún instrumento.

-¿Reciben económicamente algo por su producción musical?

-Hay dos medios a través de los cuales el compositor ve a estar recibiendo dinero por sus obras. Uno es el encargo de obras, que en México se da por lo general a través de Instituciones.

Por el otro lado está la Asociación de Autores y Compositores, en la que obviamente si a un compositor se le ejecuta una obra, va a tener que recibir una serie de regalías que están legisladas de acuerdo al número de público que se presente, a la duración de la obra.

La única cosa que yo agregaría es que la Asociación no funciona, ya que en ella están confluyendo tanto compositores de música popular como los de música culta y en este aspecto obviamente las regalías que va a percibir el compositor de música popular van a ser su

periores a las que puede percibir un compositor de música culta.

La Sociedad debería estar al tanto de toda la serie de presentaciones que se hacen pero esas presentaciones les interesa sólo en el ámbito de la música popular. Parece ser que ha formulado una serie de convenios entre las Instituciones para pasar una determinada cantidad al año al compositor. Pero poco importa la cantidad de obras que se ejecuten, la poco importa si los autores están vivos o muertos.

Al pasar esta cantidad al compositor, la Sociedad queda libre de estar pendiente de cuántas veces se ejecuta una obra, de cuánta gente asiste a ese concierto y de qué proporción hay que sacar justamente para cada uno de los compositores de música de concierto, de música culta.

A veces no se paga que es lo peor y ese dinero no se sabe a donde va a parar. Lo único que parece ser controlado es la producción de partituras que se venden pero es tan bajo su precio y tan reducido el público que se interesa por ellas, que la cantidad que se recibe es totalmente ridícula.

-¿Cómo definiría la función del compositor en la sociedad mexicana contemporánea?

-El compositor como cualquier otro artista está cumpliendo con una función social, el llevar el arte que uno propone hacia el público. Esta manera de ver el arte en cualquiera de las formas, ya sea pintor, escritor o compositor, va a tener la necesidad de expresarse a través de cualquiera de las ramas. Pero si no llega a un público

co no va a tener la función social, la obra está completa al estar en relación a un auditorio. Nosotros como parte de la sociedad podemos dirigirnos a ella, lo que pasa es que la sociedad no está muy de acuerdo con nosotros.

-¿De qué manera afecta al compositor de música culta el embate de música comercial por los medios masivos?

-Los medios podrían ser una gran ayuda donde podía basarse el conocimiento de la música ya que podemos hoy día sustituir el concierto por el concierto televisado al que pueden asistir una serie de oyentes que no podían caber en una sala de conciertos. Otra ayuda sería por parte de grabaciones y programas de radio donde las audiciones llegarían a un número infinito.

La realidad, sin embargo, es que el número de transmisiones de música culta y de música popular es muy distinto. En grabación y producción de discos ocurre exactamente lo mismo.

En general el noventa por ciento lo ocupan las transmisiones no producidas en México. En música culta las emisiones, grabaciones y demás son de autores extranjeros o ya muertos. El porcentaje baja considerablemente cuando hablamos de autores mexicanos vivos.

-¿El compositor mexicano se encuentra a la par técnicamente hablando con los compositores extranjeros?

-Sí, no sólo ahora sino a lo largo de la historia también. Lo que pasa es que los promotores extranjeros dan mucha difusión y aquí prácticamente el consumo es local. Muchas veces conocemos más a músicos del siglo pasado extranjeros más que a nuestros propios compositores.

-La música culta contemporánea no la recibe igual el público a diferencia de la música tradicional...

-Lo que pasa es que todos los medios de difusión además de las orquestas están queriendo obtener toda una serie de beneficios esta bleciendo los mismos programas con la idea preconcebida de que eso es lo que le gusta al público pero muy desgraciadamente se crea un círculo vicioso. El público sólo escucha eso porque es lo que les están dando. No importa el producto sino lo que importa es cómo se vende. Creo que la gente estaría igualmente interesada en oír o escuchar música contemporánea, lo que pasa es que no se le da a tra vés de los medios masivos.

-El compositor de música contemporánea de esta generación a la que usted pertenece se dice que rompió con el Nacionalismo...

-El Nacionalismo presentó un gran avance no sólo en México si no a nivel mundial. Se dio en una época. Ante esto, cualquier tipo de corriente en el arte empieza a agotarse, entonces ya no era posible hacer obras basadas en temas populares, ya no se encontraban más salidas para esta idea que en un principio era muy buena. Lo que ocurre en general es que ante una corriente se opone otra, hay una reacción. Es entonces que en los años cincuentas se da una reac ción y el compositor va a querer ser no nacional ni regional sino universal o cosmopolita. Esta misma reacción se da en el gobierno mexicano en la época de Lázaro Cárdenas que abre las puertas de Mé xico para que entren todos los refugiados españoles que hizo posible la transmisión de toda una serie de conocimientos de las gentes que llegaron.

- Es muy frecuente que los intelectuales (incluyo al compositor) vayan al extranjero y traigan nuevas ideas a nuestro país. Así proponen y complementan la cultura nacional ¿es el caso de los compositores mexicanos?

-Esta serie de viajes al extranjero ha sido una de las maneras de estar al día en lo que está sucediendo afuera. Desde la Colonia, México estaba atrasado respecto a lo que sucedía en el resto del mundo desde todos los puntos de vista.

Los compositores empezaron a salir desde el siglo pasado para poder ver lo de fuera y actualizar sus conocimientos.

Debemos estar informados. Ahora es mucho más fácil gracias a los medios de comunicación que nos permiten acceder si no a todas las obras que se estén realizando en el mundo entero casi inmediatamente, sí a estar más o menos informados a través de grabaciones, a través de la radio o de la televisión.

Esto nos lleva a conocer lo que pasa alrededor del mundo pero también a lo que está ocurriendo en México.

-¿La obra de Federico Ibarra podría situarse en alguna escuela?

-No, lo que sí podía platicar es la serie de búsquedas por las que he atravesado. Una de ellas es quizás la que me ha llevado más tiempo, la música para la escena. Trabajar con música para ballet, me ha llevado a enterarme de muchas cosas como de gente muy valiosa que trabaja en esa área.

También haciendo ópera encuentra uno gente valiosa.

-¿A través de los Foros de Música Nueva se ha difundido la obra de los compositores mexicanos?

-Con respecto a la experiencia que se ha tenido a través de bastantes años, yo he constatado que en México hay un público muy interesado en este tipo de música. Hay gentes que van y están inmersas en otras actividades artísticas hasta gentes aficionadas a escuchar la nueva música que quieren encontrar otra serie de elementos y que los buscan a través de esta serie de eventos.

México pasa por un estadio donde todavía no se dan cuenta políticamente de lo que el arte puede darle a la misma política en relación a México. En los años cuarentas el arte mexicano fue terriblemente promovido, ahora que los pintores muralistas fueron los que causaron una conmoción casi a nivel internacional de qué es lo que se estaba haciendo en un país tan extraño como podían considerar los extranjeros a México.

Esta actitud frente al arte desgraciadamente no ha sido consecuentemente realizada a través de la política del gobierno. Parece ser que sólo una cara quieren presentar de los mexicanos que es la cara del deporte. La otra cara de cualquier país es el arte y ésta es muy importante que se promueva fuera del país.

Tengo una grabación casi única que se realizó en los años de 1981 de cuatro obras contemporáneas que se grabaron en disco con la Filarmónica de la Ciudad y este disco no fue vendido en México sino en el extranjero y la respuesta fue muy extraña se agotó. La gente está interesada en saber qué es lo que ocurre en un país como México, el cual tiene muchas tradiciones.

Los Foros nos aportan pero se invitan a determinados ejecutantes o a determinados compositores a dar un concierto y no hay una retroalimentación de las producciones que se hacen aquí o afuera. Debía de ser un toma y daca donde el compositor o el intérprete de para sus producciones que trae en la mano y que también se llevaran al extranjero.

-Casi siempre en los foros se ven a los mismos compositores, ¿hay algún criterio selectivo?

-Depende mucho de la gente que está en la organización de esto, si encontramos que un director tiene una orquesta y programa música contemporánea que maravilla, pero en general casi todas las programaciones de las orquestas van a ser del gusto de la propia gente que organiza. Si está al frente una gente específica, ésta va a empezar a llamar a sus amigos y muy pocas veces van a darse cuenta de que existen otras gentes.

-Con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes con un compositor al frente ¿de alguna manera ha cambiado el panorama de difusión para los compositores?

-En este aspecto se han visto resultados a través de las becas ya puede tener uno la posibilidad de obtener una beca y si no resolver el problema de su vida resolverlo cuando menos en un año.

Obtuve una de las becas donde proponía la creación de una ópera, pero al mismo tiempo el Consejo no se hacía cargo de la producción de lo que estaba auspiciando para producir. Resulta terrible porque ahora tengo una ópera en mis manos con la que no puedo hacer nada, la situación dentro del país no está como para producir nuevas óperas que es un espectáculo demasiado caro.

-¿Ha visto resultados de su Taller de composición?

-Antes de tener este Taller dentro de la Escuela Nacional de Música, tuve a mi cargo el del CENIDIM que era realmente el final del Taller que había formado el maestro Carlos Chávez. Al momento que lo abandono habían surgido una serie de compositores muy interesantes. Uno de estos alumnos que tuve obtuvo una de las becas en la categoría de creadores.

Dentro del Taller de la Escuela Nacional, dos alumnas más están en Londres haciendo la maestría en composición con lo que de alguna manera estamos produciendo una nueva generación de compositores. Tanto Mario Lavista como yo estamos trabajando para ello.

-¿Por qué se desintegró el Taller que había comenzado el maestro Chávez?

-Fueron una serie de problemas. El Conservatorio tenía asignado un salón especial donde los compositores podían trabajar todo el día. Todo el mundo empezó a protestar por ello y manifestaban su inconformidad por ello. Como consecuencia salió el Taller de las instalaciones del Conservatorio y fue a dar a la Sociedad de Autores y Compositores donde estuvo al frente el maestro Héctor Quintanar.

Al llegar Manuel Enríquez al CENIDIM como Director, tuvo la idea de llevarse al Taller ahí. Hubo buenas condiciones para el compositor y de repente una orden de Bellas Artes vino a desgajar todo el proyecto. Es decir, si el CENIDIM era un lugar para investigadores, no tenía por qué fungir como escuela. Allí, terminó sus días el Taller.

Y aunque los obstáculos que se le han presentado a Federico Ibarra como a tantos otros compositores han sido múltiples, optimistamente el maestro me despide con los deseos de seguir adelante para hacer de los jóvenes con talento para la composición, los nuevos integrantes de la generación de compositores contemporáneos mexicanos.

ENTREVISTA CON EL COMPOSITOR MARIO LAVISTA REALIZADA EN SU DOMICILIO
UBICADO EN LOS EDIFICIOS CONDESA EL 11 DE FEBRERO DE 1991

La personalidad del maestro Mario Lavista con su particular genialidad para el diálogo y la narración sugieren un poema. Amante de la literatura y de la ópera, el compositor está siempre rodeado de sus alumnos. Así suele vérselo por los pasillos del Conservatorio o por las salas de concierto. A donde va se le ve acompañado indudablemente de un aura...

Siempre accesible, el maestro Lavista se puso en contacto conmigo después de haberle hecho llegar recados por todos los medios posibles hasta que al fin, pudimos vernos.

Con el maestro se pueden hablar prácticamente todas las cosas posibles, así es como iniciamos nuestra conversación con una taza de café para él un vaso con agua para mí.

-Maestro ¿qué se está haciendo hoy en día para promover la música mexicana contemporánea?

-La nueva generación acaba de formar una Asociación de Música Nueva que abarca a la más reciente generación, es decir, a compositores que tienen entre veinte y treinta y cinco años de edad. También incluye a mi generación.

Esto me parece importantísimo porque lo que están haciendo forma parte de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y una de las funciones de ésta es promover la música contemporánea de todo el mundo. Se hacen festivales en Europa y se tocan obras de prác

ticamente todos lados.

Esta Asociación es civil y como he dado tantos años clase, no es extraño que mis alumnos estén involucrados en esto. Esta sociedad ya tiene un programa en Radio Universidad que se ha dado a la tarea de difundir las obras de los compositores jóvenes.

Pienso que la gran mayoría de la obra contemporánea, con ello me estoy refiriendo al siglo XX, no ha sido aceptada o difundida por los medios masivos de comunicación. La televisión está prácticamente ausente de este tipo de música; en Radio Universidad siempre ha habido algún programa de música contemporánea; XELA de vez en cuando programa música contemporánea y ahora Opus 94 también ha programado cosas interesantes con obras de este siglo.

Naturalmente que no podemos pensar que nuestra música llegue a millones de personas. Creo que lo que llega es la música comercial porque es una música de oferta y demanda y está sujeta a un mercado constante donde inclusive se inventan cantantes o grupos que tienen una duración muy corta y en el momento que ya no sirven, se crean otras estrellas.

La música clásica que es la que nosotros hacemos, tiene otras raíces históricas y otras finalidades que no convienen a los medios de comunicación porque no es negocio. La ganancia está en el orden espiritual del hombre.

-El compositor además del problema de la difusión ¿a qué otro problema se enfrenta?

-Este siglo, por primera vez en la historia se ha enfrentado a

un hecho que nunca antes conoció la música de occidente, que los intérpretes ya no son contemporáneos de su música. Si tú piensas en el siglo XVIII, los intérpretes estaban muy interesados en las últimas producciones de sus compositores; se tocaba normalmente un Haydn, un Mozart, un Salieri. Además, el oyente estaba esperando las últimas producciones de sus contemporáneos. Esta situación continuó en todo el siglo XIX.

Al comenzar el siglo XX esta situación comenzó a modificarse. Nos encontramos con que los intérpretes en términos generales no son contemporáneos de su música, por lo tanto, tampoco los oyentes.

Nosotros los compositores necesitamos de un intermediario para que nuestra música llegue a un oyente y necesitamos que el intérprete esté convencido de que lo que está tocando es música y que bien vale la pena dedicarle horas de trabajo.

No me estoy refiriendo a esa inmensa cantidad de intérpretes que esporádicamente tocan música contemporánea y la enfocan como un simple "hueso". Creo que los compositores no debemos permitir que un intérprete no esté interesado en la música del siglo XX y toque nuestras obras. No me interesa que un intérprete toque una obra mía por compromiso, sea conmigo o con una Institución. Pienso que para ayudar a la música es necesario encontrar intérpretes convencidos.

Esta situación es bastante lamentable pero sin embargo, viéndolo desde un punto más optimista, he notado que en México desde hace unos quince años, han comenzado a surgir una muy buena cantidad de intérpretes que están interesados en la música contemporánea. De

allí es que en los últimos años se haya incrementado la composición de cuartetos porque bueno, existe un Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano que está interesado en tocar nuestra música. Entonces ya sea yo o Federico Ibarra o Joaquín Gutiérrez Heras o Gabriela Ortiz, escribimos cuartetos porque sabemos que ese Cuarteto es excelente.

Si escribo una obra para flauta dulce es porque sé que está un Horacio Franco. Si escribo obras para flauta es porque sé que está María Elena Arizpe o Guillermo Portillo y si hago un trío para fagot, clarinete y piano es porque hay un trío Neos, si no, jamás lo haría.

En ese sentido soy bastante optimista porque sí veo que conjuntamente con el surgimiento de una nueva generación de compositores en los últimos diez años, surge una generación de intérpretes que conocen su música. Estoy convencido de que sea cual fuese el gusto del público, y en términos generales es muy conservador, el escuchar un cuarteto tan excelente como el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, es darle una cierta validez a la música.

Esta es la única manera para que el oyente empiece a ser contemporáneo de su música, puede que empiece a cuestionarse su propio gusto.

-¿Hasta qué punto la crítica musical es válida para la música contemporánea en México?

-La función del crítico en un principio es muy positiva: dar cuenta a la sociedad de lo que sucede en la vida musical del país pero esto no es suficiente. Lo más importante es que el escucha oi-

ga la música directamente y de forma independiente a las críticas, porque sí bien en muchas ocasiones el juicio crítico acierta, la mayoría de las veces cometen errores muy graves y esto no lo digo sólo en la crítica mexicana sino por lo que ha scedido con la crítica a lo largo de la historia de la música.

Las críticas que se hacían a Beethoven o a Chopin eran increíbles. A Chopin se le criticaba su falta de línea melódica y es muy curioso pensar que para nosotros Chopin es uno de los grandes melodistas que ha dado la historia de la música.

Claro que hay juicios que no son justos y otros que son acertados. De todas maneras es importante que exista la crítica, que la obra se ventile públicamente, que se pueda crear una polémica que a todos nos conviene porque tiene resonancia el la sociedad.

Yo estrené hace dos años mi ópera Aura. Tuvo críticas espléndidas y críticas que la destruían. Independientemente de que yo esté de acuerdo con las críticas positivas o negativas, lo importante era que se creara una polémica.

-¿Cuál es el concepto de la ópera contemporánea en contraposición a la ópera tradicional que causó tanto revuelo en el estreno de Aura?

-La ópera es un género de los más maravillosos y sin duda alguna, el género más artificial. Para componer una ópera hay que respetar ciertas constantes: una de ellas es que todo sea cantado, otra, que se cuente una historia.

Sin embargo, la ópera a través de sus casi cuatro siglos ha sufrido muchas modificaciones. La ópera del siglo XVIII era una ópera basada en su alternancia de áreas, dúos o números musicales con recitativos. Es decir que era una forma musical por compartimientos, absolutamente quebrada, no había ningún tipo de continuidad, la interrumpía inevitablemente el recitativo que acelera la acción mientras el área, congelaba la acción.

Así se movió prácticamente el siglo XVIII. En esa época surge un gran autor de óperas, Gluck. Para él era más importante el texto que la música. En esa misma época surge quizás el más grande compositor de óperas, Mozart que se opone a las ideas de Gluck y sugiere que lo más importante es la música y no el texto.

Todas estas discusiones se han dado siempre en la historia de la música. Cada uno de los compositores ha hecho propuestas estéticas.

En el siglo XIX la ópera italiana cuya tradición se remonta hasta Monteverdi, tiene una clara diferencia entre recitativos y áreas contra lo que reacciona Wagner. El manifiesta que hay que hacer un género musical donde no haya oposición entre áreas y recitativos, es decir, donde haya un sólo tiempo musical.

La ópera siempre ha tenido diferentes afirmaciones, la mía encuentra su antecesor en Debussy con Pelleas y Melisande. Si bien ésta tiene cierta influencia wagneriana, es distinta a la de Wagner.

En Debussy todos los temas de la ópera son orquestales y la voz no está tratada como la ópera italiana, no hay gran importancia en la vocalidad como en la ópera de Verdi.

Yo preferí irme por otro camino donde la vocalidad está tratada de otra manera, no existen grandes contrastes ni grandes extensiones vocales sino más bien es un concepto que se basa en una orquesta, en una música que está contando la historia y está dando la psicología de los personajes y dentro de la burbuja que es la música, están los cantantes. Ni uno de los temas que aparecen en mi ópera están en la voz, excepto algunos giros melódicos, los temas que utilizo son orquestales. Esos temas conforme transcurre la obra se transforman, se juntan, se separan y eso a mi juicio da la continuidad dramática.

Evito el canto melismático que es tan normal en la ópera italiana yo trato el canto silábico, es decir, a cada nota le corresponde una sílaba y mis líneas melódicas son generalmente en grados conjuntos, nunca hay enormes saltos, excepto algunos.

Me planteó muchos problemas esa ópera, creo que como mexicanos de habla hispana, nos plantea problemas porque no tenemos tradición de ópera en español. Estoy convencido de que si yo hubiera sido -- italiano no hubiera tenido ningún problema con el lenguaje.

Aura tiene sus raíces en otra visión que no es la italiana, - es una tradición francesa pero no la romántica, es Debussy, Ravel. Sin embargo si veo una influencia italiana, siempre estuve muy consciente y el único que me lo dijo fue un músico italiano, contrabajista, Stefano y la influencia es de Maddame Buterfly. La crítica nunca habló de eso.

-Ahora ¿qué es lo que busca el compositor contemporáneo?

-Por primera vez en la historia de la música, se ha puesto en tela de juicio un lenguaje musical que unificaba a occidente, la tonalidad del siglo XVII, XVIII y XIX. Estoy hablando por todos los músicos, compositores e intérpretes. Cuando nació Mozart el no tuvo problemas de lenguaje, él sabía que hablaba la tonalidad; cuando nació Chopin tampoco tuvo problema de lenguaje porque también habló la tonalidad. Todos los músicos hablaban la tonalidad, en ellos existía la certidumbre del lenguaje.

A principios de este siglo, los músicos se dan cuenta de que ya no existe tal certidumbre y que ahora además de componer una obra, hay que inventar un lenguaje. Entonces se han inventado muchos lenguajes, al grado de que si tú aprendes el sistema tonal de un Bartok te darás cuenta de que después quieres analizar la obra de Messian tienes que aprender el lenguaje que Messian está proponiendo.

Hubo un intento por lograr un lenguaje que unificara a occidente que es el dodecafonismo. Según Schoenberg iba a durar mil años como el Tercer Reich pero duró a penas unos cuantos años. De todos modos a los músicos no les convenció que todo mundo fuera dodecafónico.

Estamos entonces en una especie de Torre de Babel musical donde una de las características generales del arte moderno es la pluralidad, es una música con muchos rostros.

Tenemos el grave problema de inventar un lenguaje y eso es un problema personal.

Dada la pluralidad de lenguajes en este siglo muchos compositores nos hemos visto involucrados en la vanguardia musical, sobre todo en la vanguardia de los años sesentas o desde los cincuentas. Una vanguardia que se dio en todas las artes. Fue muy buena pero no dejo de ver que esa vanguardia en general dio obras sumamente herméticas que no han tenido una gran vigencia aunque hay otras que sí.

Estas obras consideraron más el concepto que la realización misma. En esa época vemos una cantidad de pintores entrecomillados que nos presentan unos frascos llenos de pintura azul y le ponen "marina" y pretenden que eso se exponga en un museo porque lo más importante es el concepto más que pintar la marina.

De la misma forma ocurre en la música donde aparecieron una gran cantidad de obras conceptuales. Por ejemplo partituras donde ya no existe la notación, simplemente direcciones verbales y en las que el intérprete puede hacer lo que le de la gana.

Lo único que hacían era desintegrar las formas y el resultado fue muy hermético. La separación en la música y el público se dio básicamente en esos años.

Históricamente esa vanguardia ya se terminó yo creo que desde fines de los setentas. La música a partir de esa época vuelve al compositor de oficio, que escribe música, que no solamente plantea ideas musicales, sino que es capaz de escribirlas.

En esa vanguardia uno pensaba que tenía que cambiar entre obra y obra. Yo me planteaba entre obra y obra ser lo más novedoso posible sin importarme el precio. Sin importarme si esa obra encontraba un par de oídos para escucharse. Ese fue un error.

En la vanguardia pretendíamos olvidar, comenzar de cero y ahora me parece que lo más importante es recordar, saber que somos parte de una historia de milenios que es la historia de la música y que de ninguna manera nosotros estamos inventando la música, estamos al servicio de la música intentando con nuestros medios, con nuestro mucho o poco talento, realizar una obra que pueda ser escuchada por mis contemporáneos y ojalá por la generación que sigue.

Esto ha hecho que mi lenguaje se suavice, que se vuelva más accesible hacia el oyente, no me estoy refiriendo a hacer concesiones que tiende muchísimo a la consonancia usando la quinta vacía. Mi música es mucho más abierta a un par de oídos, muy distinta a la que hacía en los años sesentas en mi época vanguardista. Creo que fue absolutamente necesario, ahora quiero hacer una obra distinta a la que hice hace años.

La composición es una aventura, que recorre caminos diferentes y sabiendo además que internamente estoy sufriendo una evolución constante como hombre y como artista.

-La generación a la cual pertenece Mario Lavista ¿pretendió romper con el Nacionalismo y pasar a una etapa distinta?

En realidad sí lo hicimos. Rompimos con el Nacionalismo. A pesar de que todavía hay compositores que tratan de seguir un Nacionalismo musical, de seguir la lección de un Revueltas o de un Blas Galindo, pero yo siempre he pensado que el Nacionalismo se acaba en los años cuarentas cuando muere Revueltas. Carlos Chávez empieza a escribir una música diferente a la Sinfonía India.

Naturalmente que hay una generación posterior sumamente talentosa a la cual pertenece Moncayo y hace una obra como Tierra de -- Temporales y el Huapango que es como nuestra consciencia nacional, es como el himno. Pero yo creo que la única manera de continuar una tradición es a través de la ruptura, porque si yo copio mi tradición la estoy institucionalizando, la estoy momificando.

En los años treinta cuando esos compositores estaban haciendo sus obras tenía un enorme sentido histórico, ellos rompieron con - los románticos de principios del siglo.

Lo que mi generación hizo también fue romper con esa tradición para que la tradición continúe.

En los setentas presenté un par de obras en Estados Unidos y Cuba y no pretendía hacer obras que parecieran nacionalistas, sin embargo la reacción del público fue en el sentido de que eran muy mexicanas. Bueno si sonaban a mexicano, porque soy mexicano y para ello no necesito vestirme de mariachi. Como decía Alejo Carpentier cuando criticaban la música electrónica, que por qué no era una música que correspondiera a la ideología latinoamericana, y él les - dijo miren si el aparato no tiene nacionalidad, el que lo manipula lo lleva en sus manos y la mexicanidad es algo mucho más profundo.

-¿Se puede hablar de una Escuela Mexicana de composición?

Los miembros de mi generación nos hemos interesado mucho en - la enseñanza: Francisco, Núñez, Federico Ibarra, Daniel Catán, y en ese sentido podemos decir que hemos formado una nueva generación de compositores. Lo único que espero es que a esa generación - no se les ocurra copiarnos, tienen que buscar su propio camino, su propia voz.

-En el presente sexenio se forma el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Mario Lavista está al frente ¿de qué manera hay en estas circunstancias apoyo al compositor contemporáneo?

-Hay varios órdenes, uno de ellos son las becas que yo apoyo al cien por ciento porque dentro de los artistas el único que no recibe dinero por su trabajo es el compositor. Todos nosotros para sobrevivir tenemos que hacer otras cosas además de la composición. Es impensable vivir exclusivamente de la composición a menos que se sea un compositor de música comercial.

Se encuentra el apoyo a compositores ya formados y el apoyo a jóvenes compositores. El Consejo también está apoyando la edición de música, da una ayuda a Ediciones Mexicanas de Música es la que formaron Chávez, Sandi, Halfter. El Consejo ha entendido que es inútil que edite partituras, que lo importante es ayudar a una editora de música clásica contemporánea que es casi casi un organismo en vías de extinción.

El Consejo está apoyando la grabación de obras mexicanas, ya están saliendo los primeros compactos con estas obras. Acaba de aparecer un disco con obras de Joaquín Gutiérrez Heras. En cuatro o cinco años pensamos que se puede editar gran cantidad de obras mexicanas.

-¿Qué pasa con las obras que hacen los compositores en el transcurso de su beca?

Lo que sucede es que el Consejo otorga las becas pero no se compromete a estrenarlas. El Consejo va a hacer un concierto con obras de cámara de los becarios del año pasado.

Soy muy optimista y veo que las obras de compositores mexicanos sí se programan en las orquestas, aunque claro nunca nos parece suficiente. Para que la música se siga escuchando depende del interés del intérprete.

Nuestra situación como compositores es muy similar a la de los poetas. Si tú ves el tiraje que tiene un libro de poesía son mil o dos mil pero estamos hablando de una capital de veinte y de un país de ochenta. Quien lee poesía es una minoría, pero hay que apoyar a la poesía. El tiraje de las partituras es mucho más bajo, - son doscientos ejemplares pero hay una razón, nuestras partituras no son para el oyente son para el intérprete, que es un número - muy reducido. El poeta está dirigido a minorías, es como un trabajo casi en la sombra, el del compositor en muy buena medida es - ese tipo de trabajo.

A ambos hay que apoyarlos porque uno no sabe qué es lo que va a elegir la próxima generación para leer o para oír.

Hay que darle la oportunidad a la obra de que tenga su vida - propia que puede durar un día, el del estreno o quizás tiene una mayor resonancia, pero ya es la obra la que lo va a tener.

(Ya era bastante tarde, así es que me despedí del maestro Mario Lavista quién me obsequió un libro y me leyó un hermoso poema. Salí de los edificios Condesa con un agradable sabor de boca y con profundos deseos de continuar esta charla interminable muy pronto...)

- (1) Aurelio de la Vega. "La autocrítica insaciable". Revista Pauta, número 14, p.48
- (2) Antonio Gramsci. Los intelectuales y la organización en la cultura, p.8
- (3) Elie Siegmeister. Música y sociedad, p.7
- (4) Idem, p.p.7,8
- (5) Lewis Rowel. Filosofía de la música, p.204
- (6) Idem, p.206
- (7) Elie Siegmeister. Op.cit.,p.p.9,10,11
- (8) Rosario Dávila."Entrevista al compositor Manuel Enríquez". El compositor mexicano contemporáneo y su entorno, p.
- (9) Isabel Aretz. América Latina en su música, p.286
- (10) Rubén González Luengas. "¿Las penas con televisión son buenas?" El Universal, suplemento cultural, 26-IV-90, p.1
- (11) Cristina Romo. La otra radio, p.22
- (12) Idem, p.22
- (13) Idem, p.p.14,15
- (14) Enrique Velazco Ugalde. "Radio maxicana, las dos caras de la moneda". La Jornada, 8-II-91
- (15) Idem
- (16) Juan Arturo Brennan. "Mundo de metal". Programación Radio UNAM del 15 al 31 de enero de 1991, p.3
- (17) Alberto Dallal, "Sobre la radiodifusión". Programación Radio UNAM, del 1 al 15 de enero de 1991, p.p.8,9

- (18) Mario Lavista. Textos en torno de la música, p.112
- (19) Isabel Aretz, Op.cit., p.275
- (20) Marta Romo. "Los medios y los niños". Revista mexicana de comunicación, noviembre-diciembre de 1989, p.11
- (21) Patricia Navarrete. "Los medios y los niños". Revista mexicana de comunicación, noviembre-diciembre de 1989, p.11
- (22) María Isabel Ruiz. "Los medios y los niños". Revista mexicana de comunicación, noviembre-diciembre de 1989, p.13
- (23) Javier Rondero. Nacionalismo mexicano y política mundial, p.15
- (24) Idem, p.12
- (25) Alfonso Moraza. Plática el 30-XII-90
- (26) Everard Upjohn, et.al. Siglos XIX y XX, el arte de nuestra época, p.p.149,150
- (27) Yolanda Moreno Rivas. Rostros del Nacionalismo, p.12
- (28) Yolanda Moreno Rivas. Nacionalismo y arte mexicano, p.66
- (29) Idem, p.67
- (30) Idem, p.68
- (31) Yolanda Moreno Rivas. Rostros del Nacionalismo, op. cit., p.115
- (32) Yolanda Moreno Rivas. Nacionalismo y arte mexicano, op. cit., p.49
- (33) Yolanda Moreno Rivas. Rostros del Nacionalismo, op. cit.p.136
- (34) María Angeles González, et. al. Música mexicana contemporánea, p.p.8,9
- (35) Aurelio de la Vega. Op.cit., p.p.50,51
- (36) Isabel Aretz, Op. cit.p.185
- (37) María Angeles González, et.al. Op. cit., p.115
- (38) Isabel Aretz. Op. cit., p.185
- (39) Idem, p.185

CAPITULO 2: EL QUE A VECES DESCOMPONE**2.1 Actitud del intérprete frente a la música culta contemporánea**

"...sin intérpretes no se puede hacer absolutamente nada, y si nosotros no logramos interesar a los intérpretes, nuestra música estará metida en los cajones, bien guardada y nada más" (1)

Alicia Urreta

La participación del intérprete en el proceso musical es de gran importancia ya que gracias a dicho personaje, la partitura es recreada, es decir, que en el punto de su participación, el punto interpretativo, es donde culmina la elaboración musical, entendiendo por esto, el sonido del papel donde el compositor plasmó su creación.

Si no existieran los intérpretes hoy en día, no podríamos escuchar la obra de un Mozart o un Wagner o de tantos compositores del pasado.

Al escribir sobre la pauta, el compositor muy probablemente escucha en su interior la obra, más no así el espectador, el escucha, que requiere de la participación del intérprete para oír la idea del compositor.

Nos encontramos así frente a una clara distribución del trabajo donde uno necesita del otro para hacer posible una unidad que logre el efecto de hacer sonar la obra.

Sin embargo puede darse el caso de que sea una sola persona - la que desempeñe ambos papeles: de compositor y de intérprete, de ello hablaremos más adelante.

Al intérprete en general lo podemos encontrar como solista o como integrante de algún grupo que va desde uno de cámara (con pocos integrantes) hasta una orquesta sinfónica.

Es el intérprete, a mi juicio, el factor de mayor importancia en el proceso comunicativo de la obra porque gracias a su interpretación se dará a conocer la idea del compositor.

Pero el intérprete como elemento transmisor del mensaje que tiene la obra, agrega de su cosecha el factor donde plasma su personalidad, su gusto, su estilo. Todo esto enriquece a la obra o la transforma, según sea el caso.

El compositor Manuel Enríquez da su opinión al respecto:

"Creo que el intérprete de una manera muy clara, debe contribuir al buen resultado de la obra junto con el compositor, y aportar toda su información e interés y no sólo concretarse al cumplimiento de un deber." (2)

El músico que interpreta debe aflorar su formación académica y su musicalidad para hacer posible resultado favorable. Pero además de estos importantes factores es importante subrayar el interés.

Hoy día nos encontramos, sobre todo en las orquestas nacionales, individuos con una formación académica tradicional, cerrada - materialmente a la música del presente siglo. Me refiero a cientos de violinistas, pianistas, violoncellistas, y en fin un grupo con-

siderable de intérpretes que no tienen el menor interés por abordar obras del siglo XX. Son esos músicos que oyen nombrar música contemporánea y de inmediato se quejan y dan por hecho que será mala música sin fundamento alguno.

"...un intérprete en la actualidad debe llenar una serie de requisitos que no son de mayor ni de menor valor que los de la música tradicional, pero sí son distintos y se pueden resumir en pocas palabras: 1) Debe tener una gran honestidad, creer en lo que va a tocar, aunque no le guste; 2) Tener una gran dosis de información sobre todas las nuevas corrientes y un espíritu de humildad bastante amplio, al grado de que si ignora una cosa o no está muy seguro de ella, es preferible que consulte al compositor o a colegas más experimentados, para no cometer equivocaciones lamentables; 3) Nunca debe estar satisfecho con sus resultados, siempre debe pretender ir más allá de los límites que le han marcado hasta ese momento todas sus experiencias musicales" (3)

Así lo expresa el compositor Manuel Enríquez, pero requisitos o no, los intérpretes que rechazan la música llamada contemporánea, no han contemplado reflexiones como ésta y seguramente se han olvidado de que la actualización de conceptos y el conocimiento de nuevas formas, harán que crezcan.

Es entonces que al no tener interés en la obra del compositor de nuestros días, el intérprete toca de mala gana y hasta suele mostrarse de la música. Ante esta apatía ¿cuál es el resultado? ¿qué impresión se lleva el público?

Dentro de los intérpretes destacan los cantantes, a los que en México se les suele clasificar, dentro del círculo de los músicos, como mal preparados y por ende, cerrados a las expresiones nuevas.

El maestro Manuel Enríquez afirma al respecto:

"Considero a los cantantes como seres muy especiales dentro del área de los músicos. Su formación siempre está encauzada hacia el cultivo de un órgano completamente natural y que según ellos, tiene pocas posibilidades de transformación" (4)

Son los cantantes de los grupos más reuents a interpretar obras de compositores contemporáneos. Tal vez en parte se deba a que muchos de los compositores no abordan la música vocal.

Sin embargo, siendo la voz uno de los instrumentos más antiguos con los que el hombre cuenta, al igual que el hombre mismo, presenta cierta evolución y como consecuencia, infinidad de posibilidades. De esto nos habla Diamanda Galas, compositora e intérprete griega, en una entrevista hecha para la revista Pauta en el año de 1984:

"...creo que el cantante debe tener un control perfecto de la técnica vocal tradicional; es decir, un tratamiento vocal operístico. Se debe tener un control absoluto de la voz, de tal manera que a nivel técnico uno pueda manejar hasta dos o tres octavas sin que por ello cambie el timbre, tanto de la voz como de cualquier otro instrumento. Si uno puede mantener el mismo timbre a través de tres registros, entonces también tiene la capacidad de cambiarlo" (5)

Lo anterior con toda seguridad puede ir contra de los cantantes que pasan años enteros de su formación vocal, intentando colocar el sonido para lograr la uniformidad en el timbre que posibilite una buena emisión en cualquier registro. Para que de pronto se plantee que hay que transformarlo, que hay que cambiar el timbre.

Sin embargo, estas búsquedas harán que el canto mismo evolucione. No podemos quedarnos eternamente con el "bel canto", con todas las agilidades y maromas de Donizetti o Rossini.

Recuerdo una obra para cuatro sopranos escrita por José Antonio Alcaraz inspirada en Proust. En ella había que emitir sonidos que a primera vista o tal vez habría que decir mejor a primera oída parecían bastante extraños tales como "ststst". Estos sonidos tenían como propósito hacer un juego de letras que pronunciaba el nombre de Proust.

En esta obra, existía una guía formada por un tetragrama, es decir, una pauta con cuatro líneas y tres espacios que sugerían la altura en que aproximadamente tenía que interpretarse. Entonces las cuatro sopranos improvisaban y se lograba un efecto interesante.

Diamanda Galas comenta algo que bien cabe mencionar en este momento:

"...si se trata sólo de hacer ruidos extraños sin ser un verdadero cantante, el sonido vocal dentro del contexto musical no tiene sentido, consistiría sólo en hacer ruidos o tratar de imitar animales, lo cual resulta totalmente absurdo para la voz humana. El emitir gritos raros, sólo para ser considerado diferente, o simplemente no tener el conocimiento, carece de intención dramática...es muy importante que los cantantes desarrollen la capacidad de improvisación, y de esta manera comprendan o tengan ellos mismos un sentido de la composición, para que cuando se enfrenten a la música de cualquier compositor, entiendan de alguna manera, la razón por la que éste último trató su música de la forma que lo hizo. Ya que de otra manera, sólo se es un intérprete tradicional que canta la música de cualquier autor sin comprender el sentido de la misma e ignorando lo que sucede a su alrededor" (6)

A los cantantes se les ha ubicado en general como un grupo especial, que según se afirma, en más de una ocasión, cantan de oído. Es decir, que para ellos no tiene la menor importancia cantar en una tonalidad o en otra, no importa si se habla de sostenidos o bemoles.

Sólo piensan si el área al interpretar está cómoda o no para su instrumento.

A este tipo de cantantes les llamo tradicionales. Son aquellos que les importa el lucimiento vocal, el agudo con gran caledrón. Son esos personajes que llevan el tiempo que se les ocurre y sólo dicen: "sígame director, sígame orquesta". Esto último es muy delicado en el ejercicio musical ya que hay determinados acuerdos y conceptos que deben igualarse a fin de hablar la misma lengua. Muchos atrilistas se desesperan con este tipo de cantantes que alteran las obras so pretexto de su interpretación.

A pesar de ello, el intérprete que canta, desarrolla un instrumento único y fascinante; un instrumento que carga con él a todas partes; cuando duerme, cuando come, cuando respira, siempre le acompaña.

Cuando el canatante descubre, en el transcurso de sus clases, su instrumento, se conoce a sí mismo, a mover con el apoyo el diafragma, a extender sus costillas, a mandar el sonido al paladar blanco, etc.

Y, al empezar a dominar su instrumento vocal, podría decirse que no hay nada que se le compare.

"casi la mitad de mi música es para voz. La voz es increíblemente flexible y elástica. Es un instrumento maravilloso... imagino que cuando escribo música vocal pienso en sus infinitas posibilidades... me fascina su potencial expresivo, y puede tener un alcance tan amplio de timbres... pienso que me atraen también sus funciones psicológicas; un cantante interpretando es algo totalmente distinto a una música producida por instrumentos; es un hallazgo especial" (7)

Y en efecto podría decir que el canto es uno de los instrumentos más bellos y con infinidad de posibilidades. Sin embargo a la mayor parte de los cantantes mexicanos, ya sea profesionales o estudiantes, les atrae sólo la ópera tradicional. Por lo general el único o principal objetivo a que aspiran, es a interpretar papeles en las óperas que siempre se programan en nuestro país, me refiero a Tosca, Rigoletto, Carmen, etc.

¿Por qué cerrar las opciones del cantante a interpretar otro tipo de música? ¿sólo vale la pena para el cantante la música hecha hace tanto tiempo? ¿qué tanto le interesa la interpretación de obras contemporáneas? ¿por qué quedarse sólo con lo tradicional?

"Saber qué es la tradición y qué es lo tradicional en términos musicales depende de quién hable y de quién escuche, porque todos nos manejamos a diario con un aprendizaje tradicional que no tiene nada que ver con la música que viene del fondo de los tiempos y se difunde sin el recurso de la notación, en forma oral. Hay una teoría, una armonía, un contrapunto, unas formas de composición y hasta una instrumentación que hoy consideramos tradicionales, porque flotan por sobre las músicas impresas de los compositores más famosos y nos llegan a través de una cadena de maestros, el primero de los cuales aprendió con el autor como quería que ejecutara determinada obra (la escritura visualiza la música pero no puede mostrarnos la expresión que constituye la otra faz del signo)" (8)

He aquí la expresividad que tiene que ofrecer el intérprete. Esta contendrá su gusto personal, lo que el autor quiso expresar, las tradiciones que a través de las interpretaciones se van aportando a la obra y su disposición para entender la misma.

Si el intérprete, ya sea cantante o ejecutor de algún instrumento

to, no se pone en contacto con el compositor de este siglo, del momento que vive, ¿quién va a fungir como descifrador o transmisor de la obra contemporánea, tomando en cuenta que es sólo él (intérprete) el que puede expresar aquí y ahora la información artística que el compositor desea emitir?. Porque aunque quede para la historia el testimonio escrito de la obra, ¿quién lo conocerá en su momento?. Recuerden los intérpretes lo dicho por Isabel Aretz, es necesaria la otra faz del signo.

Hemos hablado del intérprete como participante cuyo papel se vuelve único en el proceso musical. Pero cabe hacer mención de la duplicación de papeles que puede darse en dicho proceso. Lewis Rowell en su Filosofía de la Música nos hace unas observaciones al respecto:

"Se suele pensar que los roles individuales dentro de la matriz de la sociedad musical tradicional no son ambiguos. La fórmula común del siglo XIX que aún hoy es modelo de práctica pública de conciertos, consistía en que el compositor prescribe, el intérprete ejecuta (o interpreta) y el oyente percibe; una hipersimplificación de una relación mucho más compleja pero adecuada para nuestro punto. Notamos varias tendencias interesantes en la música moderna que ubican a miembros de la triada social en papeles no familiares"
(9)

Es así que en la ejecución y producción de la música contemporánea contamos con variantes tales como el compositor fungiendo como intérprete o el ejecutante como compositor:

"El compositor como ejecutante...es más que una reversión de un papel anterior que una novedad. Antes de 1800, los compositores eran casi siempre ejecutantes activos, y de una manera o de otra, siempre tenían que ver con la ejecución de su propia música. La dicotomía entre el compositor de la torre de

marfil y el virtuoso es prácticamente una creación del siglo romántico. Pero hay giros nuevos. En algunos casos el compositor asume ahora el control pleno sobre el ejecutante o intérprete, como en alguna música electrónica o de computadora, que se puede grabar de manera directa o en cinta magnética. Así la composición y la ejecución se han fundido en una función de laboratorio única...en otros casos el compositor toma partido para darle forma a los hechos musicales durante la ejecución como director, colaborador o incluso como actor, ya sea porque la partitura no exige gran habilidad técnica o porque tiene la suficiente flexibilidad como para permitirle decidir los hechos en el curso de la ejecución" (10)

Pero a esto se puede sumar que el intérprete puede ser también el compositor de la obra, ya que muchas veces nos encontramos con producciones de este siglo que requieren la improvisación. Así entonces el intérprete "inventa" o "recrea" la idea del compositor.

"Ejecución y composición no son funciones separadas como se podría suponer: en la cultura india, el jazz, y en épocas musicales como el Barroco, que han mantenido una tradición de improvisación, se puede describir a los ejecutantes como compositores espontáneos...un compositor puede verse a sí mismo como planificador o diseñador de un conjunto de condiciones en las cuales algo sorprendente y hermoso (quizás algo imprevisto) podría emerger" (11)

En el siglo XX observamos entonces gran parte de la producción musical que busca hacer del intérprete parte misma de la composición. Es en este momento que el intérprete requiere mayor preparación para enfrentarse a la creatividad y no sólo a descifrar la partitura. Aquí aflorará su musicalidad y su formación académica.

El compositor al provocar en el ejecutante la improvisación, es decir, la intervención directa en la creación de la obra, ¿quedará realmente satisfecho con el trabajo realizado?. Esta y otras interrogantes surgen de esas nuevas exploraciones. Pero con toda seguridad

el compositor se enfrentará a que cada vez que su obra sea ejecutada se manifieste una experiencia nueva para todos los que forman parte del proceso musical.

De una forma o de otra, el intérprete es y sigue siendo parte fundamental en el conocimiento de la obra y es en el presente siglo que adquiere mayor importancia su participación, sin incluir desde luego la música de computadoras.

"En la música electrónica y concreta, la obra se realiza directamente en una cinta magnética sin la ayuda y sin la necesidad de una partitura. El compositor es aquí el único intérprete de su obra: el proceso interrelativo lo realiza, simultáneamente, una sola persona" (12)

A pesar de que gran parte de la música contemporánea se ejecuta por parte del compositor, todavía se escribe música para ser interpretada por el ejecutante que no necesariamente es el compositor. Así lo menciona el compositor Mario Lavista:

"Las nuevas técnicas o procesos de composición otorgan a la obra varios trayectos...el intérprete actúa directamente sobre la estructura de la obra e interviene como un elemento imprescindible en la elaboración de la forma. Ante las partituras instrumentales denominadas grafías musicales y las partituras escritas con palabras, que a primera vista asemejan más a la obra de un pintor o de un poeta que de un músico, el ejecutante debe poner en juego toda su imaginación creadora, puesto que la obra le otorga una gran libertad de interpretación" (13)

El intérprete de nuestros días debe por supuesto estar en contacto con la historia de la música, con su vida cotidiana, con las obras que se escriben aquí y ahora, porque de él depende en gran medida que la música misma abra otras puertas a la interpretación y a

su evolución. Debe estar también en contacto, si es posible, con el compositor, para juntos entablar un diálogo que lleve adelante, la música de nuestros días.

2.2 Importancia de la comunicación del compositor con el intérprete

"Cantando, tocando en un grupo o en público, inevitablemente se comunica...la música funciona también como medio de comunicación. En las señales de trompas militares y en las sinfonías de radio y la televisión, en el cine, en la canción y en la ópera, en los ritos y en las fiestas tradicionales, en las ceremonias civiles y religiosas, tanto hoy como en el pasado...Con la música se puede evocar, sugerir veladamente como lo hace la Sinfonía Pastoral de Beethoven o El mar de Debbusy. Pero se puede llegar a describir y representar en forma más o menos convincente como en las óperas de Verdi, los poemas sinfónicos y Pedro y el Lobo...en fin, con la música se puede también relatar, discurrir y razonar, y mucho más frecuente de lo que se piensa; por eso también la música es tá organizada, en parte, en la forma de un lenguaje" (14)

A la música se le han atribuido infinidad de funciones pero para nuestro propósito, tratemos de entender a la música como transmisora de un mensaje artístico o poético como lo llama Umberto Eco:

"Una obra de arte como estructura constituye un sistema de relaciones entre múltiples elementos (los elementos materiales constitutivos de la estructura objeto, el sistema de referencias exigido por la obra, el sistema de reacciones psicológicas que la obra suscita y coordina) que se constituye a diversos niveles (nivel de ritmo visual o sonoro, nivel de la intriga, nivel de los contenidos ideológicos coordinados)...El carácter de unidad de esta estructura, lo que constituye su cualidad estética, es el hecho de que aparece, en cada uno de sus niveles, organizada según un procedimiento siempre reconocible, aquel modo de formar que constituye el estilo y en el que se manifiesta la persona-

lidad del autor, las características del periodo histórico, del contexto cultural, de la escuela a la que pertenece la obra" (15)

El sistema de reacciones que constituye la obra, en el caso de la música, no sólo son para el escucha o perceptor, están también presentes en el intérprete. Cuando el intérprete descifra la partitura surgen en él reacciones diversas, según sea el caso, y que difícilmente podríamos encajonar en un estereotipo. En este sentido, la obra le dice algo al intérprete y el intérprete le tiene que decir algo al que escucha respecto de la obra, lo que también derivará en otra serie de reacciones para el perceptor.

"La obra coordina todo un sistema de referencias externas; coordina un conjunto de reacciones psicológicas de los propios intérpretes; conduce a través del propio modo de formar, a la personalidad del autor y a las características de un determinado contexto. Una obra será pues, un sistema de sistemas" (16)

En este gran sistema, el intérprete de música contemporánea, es probable que pueda estar en contacto con el compositor. Esto lo posibilita a que la interpretación esté más cerca de las intenciones del hacedor de la obra.

En muchas ocasiones, este diálogo lleva a un proceso comunicativo mediante el cual, el intérprete colabora de forma directa con el compositor en la elaboración misma de la obra musical.

Mario Lavista afirma en un programa de mano del Primer Encuentro de Música Contemporánea efectuado en la ciudad de Morelis, Michoacán:

"Responsorio para fagot y percusiones continúa el trabajo que desde hace varios años he venido realizando en el género de la música de cámara, orientado hacia la exploración y el estudio de las nuevas posibilidades técnicas o expresivas en los instrumentos tradicionales. La obra está dedicada a Wendy Holdaway sin cuya colaboración y generosa ayuda no me hubiera sido posible escribir la pieza..."

Aquí el compositor reconoce a su intérprete como parte fundamental de la obra ya que con el conocimiento y dominio de su instrumento pudieron hacer un trabajo conjunto que dio por resultado una obra hecha cuya respuesta del público fue de grandes elogios.

Vivir como intérprete la época misma del compositor, representa pertenecer al mismo momento histórico. El entorno se presenta en este sentido, favorable para la obra de arte que recién nace, porque un cúmulo de ideas y sentimientos podrán ser acordes a la época de la creación artística.

La comunicación del compositor con el intérprete forma la posibilidad de asimilar de forma directa la idea original de la obra musical y, por tanto para el público resultará también la exposición de un mensaje más cercano a la obra misma.

Hemos concebido a la música como medio de comunicación pero considero pertinente transcribir lo dicho por el científico Nills L. Wallin en su texto "Sobre las relaciones entre música y lenguaje estudiadas bajo el aspecto biológico":

"El lenguaje tiene por definición una función de comunicación, lo que quiere decir, según las últimas hipótesis de la investigación sobre comunicación, que es de doble sentido. El hecho de que el cerebro humano posea estructuras particulares específicamente orientadas hacia el lenguaje, indica que los interlocutores, el emisor y el receptor, en la emisión y en la recepción son homotípicos. Lo que quiere decir también que sus marcos de referencia cognoscitiva son comunes...La música, torrente de ruidos, comunica al que escucha, pescador de sonidos, algo sobre el estado del compositor. Pero lo que cuenta en la música depende, en esta ocasión, de una combinación genética que da por acumulación, lo que llamaríamos musicalidad. Emisores y receptores son únicamente análogos. Se trata aquí de información; e información no es sinónimo de comunicación" (17)

La postura de este científico es cierta pero hay que contemplar otros aspectos. En primer lugar, si bien es cierto que informar no es sinónimo de comunicar hay que atender lo expuesto por Umberto Eco:

"definiríamos la obra artística como un mensaje que estimula y coordina una infinidad de significados, representando con ello una fuente de información. En realidad, la característica del mensaje poético -a diferencia del mensaje común- es estar estructurado como un mensaje; pero constituir en realidad una fuente de mensajes" (18)

Si la obra contiene una serie de mensajes, puede o no comunicar al escucha. Desde luego que variará según el cúmulo de experiencias que éste último tenga. Umberto Eco habla en la Obra abierta:

"...queríamos definir la situación que se produce cuando existe un mensaje que a causa de su ambigüedad es abierto, y por tanto fuente de mensajes; mientras que por su estructura, tiene de continuamente a coordinar las decodificaciones...la obra de

arte se nos propone como un mensaje, cuya decodificación implica una aventura, precisamente porque nos impresiona a través de un modo de organizar los signos que el código habitual no ha previsto. A partir de este punto, en el empeño de descubrir un nuevo código, el receptor se introduce, por así decirlo, en el mensaje, haciendo converger sobre éste toda la serie de hipótesis que su especial disposición psicológica e intelectual hace posibles. En efecto de un código externo al cual referirse completamente, elige como código hipotético el sistema de presunciones sobre el que se basa su sensibilidad y su inteligencia. La comprensión de la obra nace de esta interacción" (19)

Cuando la obra de arte, en este caso la obra musical, contiene una serie de mensajes, contiene información, va a provocar en el intérprete una serie de hipótesis que bien pueden estar fundamentadas en su sensibilidad, en su inteligencia, en su preparación musical. Cabe la posibilidad de aclarar conceptos al dialogar con el compositor.

Para el perceptor, habrá también una serie de sugerencias comunicativas de mensajes que estarán regidas por los mismos principios que para el intérprete; la sensibilidad, la inteligencia, la preparación, unida desde luego a la disposición de escuchar la obra contemporánea.

El lenguaje de la música contemporánea es muy variado y requiere que el intérprete conozca los nuevos códigos, desde luego que esto permitirá una mayor facilidad para comprender la obra. Nils L. Wallin manifiesta que la música transmite solamente información. Es cierto pero no hay que perder de vista que la experiencia estética comunica, porque mueve nuestros sentidos y de alguna manera, provoca una diversidad de reacciones que enriquecen la obra misma. Entonces podemos decir que la obra musical, comunica.

2.3 El intérprete y la música culta contemporánea. Importancia del aspecto formativo

Hemos dicho ya que el intérprete juega un papel de relevante importancia en todo proceso musical y por ende el compositor requiere estar en contacto con músicos que tengan una suficiente preparación para abordar la música del presente.

Cierto día me encontré al compositor Mario Lavista en la ciudad de Morelia. El maestro me invitó a escuchar una de sus obras más recientes escrita para fagot y percusiones: "Ojalá que vayas para que escuches las maravillas que hace Wendy con mi obra" me dijo.

La sala de conciertos era el Teatro Ocampo y en ella encontré a la gente de siempre. Es decir, compositores y más compositores.

La invitación y sugerencia del compositor no había sido en valde estaba yo frente a un bello sonido que producía Wendy con su fagot. Parecía como si ella conociera detalle por detalle la obra, (cosa que no es muy frecuente cuando se interpreta música contemporánea). Al parecer disfrutaba de la obra de Mario Lavista tanto como yo desde mi asiento en el público, era una increíble interpretación.

He escuchado algunas obras de este compositor y una constante aparece...grandes intérpretes. Por mencionar algunos he de referirme al Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, a las cantantes Lourdes Ambriz y Encarnación Vázquez, al flautista Horacio Franco, al clarinetista Humberto Ramos y por supuesto a la fagotista Wendy Holdaway.

Si un intérprete se encuentra bien preparado (y por supuesto tiene talento para su instrumento), abordará con seriedad la obra de cualquier compositor, ya sea del pasado o de nuestros días. Y decir seriedad implica no sólo el respeto hacia la obra sino la buena disposición para enfrentarla que irá acompañada de una formación sólida que decifre y verdaderamente interprete.

Pocos son los intérpretes que hoy día se sienten atraídos por las obras contemporáneas y esto se debe en gran medida a la formación musical que en la mayor parte de los casos tiene auditivamente un atraso de siglos. Es decir que algunos de los intérpretes se encuentran en la fase de asimilación de compositores del siglo pasado o mucho más atrás.

Para ser más claros debemos hacer mención de que la música al igual que otras artes va sufriendo transformaciones, va captando nuevas formas sonoras. El intérprete (también el escucha) que apenas va digiriendo la música de Wagner, difícilmente va a comprender (si es necesario hacerlo) la música de Alban Berg o de Mario Luvistá.

De ahí que muchas personas que se ponen en contacto por cualquier motivo con la música nueva, no alcancen a apreciarla.

El compositor Manuel Enríquez asegura:

"En general el intérprete de México que aborda la música contemporánea sí está preparado para hacerlo pero pocas veces se atreve...hay quienes la abordan por puras ganas de hacerlo sin preparación alguna, hay otros que tienen la preparación pero no se atreven"(20)

El no atreverse se basa en la apatía hacia la música contemporánea que se da por un desconocimiento o una incomprensión de la misma.

Es cierto que a la mayor parte de los instrumentistas poco les interesa la composición contemporánea, lo que nos conduce al elemento educativo, de formación musical ya que la instrucción del intérprete quedó limitada a tocar los conciertos más famosos de su instrumento, a desarrollar el virtuosismo con Paganinni, con Dvorak. Esta instrucción desde luego que forma técnicamente pero no es todo en la música.

El intérprete contemporáneo debe actualizarse y darle el lugar que merece la música y el compositor de nuestros días.

"...de alguna manera hemos logrado el interés por parte de quienes pueden patrocinar y el interés tal vez el más importante de todos; de los intérpretes...además yo creo que las buenas ejecuciones se notan, aunque uno como público no conozca la obra que se está tocando, uno siente que hay una concentración y una entrega por parte del intérprete. Generalmente es eso lo que el público aplaude, porque si no, se necesitaría que realmente fuera un público muy conoedor, ya que hasta para juzgar a Beethoven se necesitan muchos antecedentes, mucha condición, a pesar de que ya es un betseller y un objeto de consumo...hacer juicios sobre eso es difícil; en cambio, creo que el público, a todos los niveles, nota cuando está frente a un intérprete serio y consciente" (21)

Así lo dijo Alicia Urreta uno de los pocos compositores del sexo femenino que mientras vivió mantuvo siempre su espíritu de difundir y crear música en este siglo. Además de compositora, fue pianista y dejó este testimonio a los intérpretes:

"A una mayor cantidad de intérpretes seguramente corresponderá mejor calidad y eso redundará en beneficio de la música y en un mayor interés por parte del público...yo hago cosas porque me divierto y tomo a la música como un juego. Pero yo siempre juego muy en-serio..."(22)

- (1) María Angeles González, et.al. Música mexicana contemporánea, p.103
- (2) Idem, p.42
- (3) Idem, p.p.42,43
- (4) Idem, p.48
- (5) Diamanda Galas. "La voz es un exceso", Revista Pauta, número 11, p.p.18, 19
- (6) Idem, p.p.18, 19
- (7) José Antonio Alcaraz. Hablar de música, p.117
- (8) Isabel Aretz. América Latina en su música, p.256
- (9) Lewis Rowell. Introducción a la Filosofía de la música, p.209
- (10) Idem, p.209
- (11) Idem, p.p.209, 210
- (12) Idem, p.134
- (13) Idem, p.p. 125,126
- (14) Gino Stefani. Comprender la música, p.13
- (15) Umberto Eco. Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas, p.105
- (16) Idem, p.105
- (17) Nills L. Wallin. "Sobre las relaciones entre música y lenguaje estudiadas bajo el aspecto biológico". Revista Diógenes, número 122, p.6
- (18) Umberto Eco, op. cit., p.114
- (19) Idem, p.p.114,115, 116

- (20) Rosario Dávila. "Entrevista a Manuel Enríquez". El compositor mexicano contemporáneo y su entorno, p.
- (21) María Angeles González, op. cit., p.103
- (22) Idem, p.103

CAPITULO 3: EL QUE APLAUDE Y EL QUE APOYA

3.1 El perceptor tradicional y el público seguidor de música culta contemporánea

"Por oyente no me refiero a la persona que simplemente oye música, que está presente cuando se la ejecuta y que, de manera general puede disfrutarla o no, pero que no es en ningún sentido un participante real, una respuesta, un compartir en verdad la labor del compositor y la del ejecutante y un mayor o menor grado de conciencia del sentido individual y específico de la música ejecutada... Su objetivo ideal es aprehender, hasta donde le sea posible, la expresión musical del compositor como se la presenta el ejecutante" (1)

Perceptor tradicional será para nosotros aquel perceptor que escucha música culta pero que se encasilla en un periodo histórico determinado. Este perceptor no es hombre masa en el sentido estricto de la palabra, que acepte la música comercial producto de los intereses gananciosos a través de los medios masivos. Este perceptor selecciona su música y se decide por la llamada culta por "X" razón.

Este perceptor conoce la escuela clásica de música, el periodo llamado romántico y algún otro. Sabe de Mozart, de Litz, de Schubert, de Verdi, de Puccini, más no así de Stravinski, menos aún de Debussy o de las composiciones de Webern.

El perceptor tradicional cree que después de los compositores barrocos o clásicos ya no se ha hecho buena música y opina de las

producciones contemporáneas cosas como ésta:

"Aura, la ópera de Lavista, no tiene ni una sola aria ¿cómo podemos llamarla siquiera ópera?"

Este comentario fue hecho por una profesora italiana que impartió en nuestro país canto. Con toda seguridad dicha profesora se es tancó auditivamente en la ópera italiana.

Los profesores tradicionales al dar sus cátedras de música influyen en los estudiantes al grado de crearse un círculo vicioso - de oídos cerrados a las expresiones nuevas o de compositores más cercanos a nuestro siglo.

Así tenemos en las salas de concierto perceptores tradicionales que se mofan y abuchean las obras contemporáneas porque como resulta obvio, van predisuestos a la obra misma.

Por lo general el perceptor tradicional espera escuchar música tonal, cualquier acorde que no esté en dicho esquema, provoca rechazo, seguramente porque resulta más complicada su asimilación.

El perceptor tradicional generalmente está bien informado (aunque puede darse el caso de no estarlo), por decirlo de alguna manera, se informa de los conciertos donde escuchará Vivaldi, pero difícilmente asistirá a un evento donde sólo se escuche música contemporánea. Jamás se pone a observar lo que acontece en materia de novedades musicales. Es el que seguramente asiste a la ópera a escuchar los agudos de la soprano en Rigoletto y abuchea si no escucha el tan famoso "mi sobreagudo" del "Caro nome".

La comunidad de perceptores tradicionales está formada por me lómanos, es decir, aficionados a la música, estudiantes y profesores y algunos profesionales de la misma.

El lector podría decirme que ¿cómo es posible que estudiantes de música o profesionales de la misma, estén en el grupo de perceptores tradicionales? y, con toda pena le contestaré que esa es la realidad musical del país.

Este grupo de perceptores son la gran mayoría del público que escucha música culta. Su oído está en proceso de formación, acepta la existencia de la música tonal y disfruta tal vez de la corriente nacionalista.

Es muy fácil distinguir esta clase de perceptores cuando en las salas de concierto se incluye una obra contemporánea; se codean, - murmuran o tal vez escuchan con atención pero salen burlonamente - del concierto.

Es cierto que hay música para todos los gustos pero tal vez - este público, que forma la gran mayoría, podría intentar mayor apertura al conocimiento de la música.

Existen por otro lado perceptores actualizados que aceptan la nueva música. La mayoría son compositores, algunos intérpretes y - otros estudiantes de música.

En los conciertos de música mexicana contemporánea casi siempre se ve a las mismas personas, los mismos rostros.

Podríamos cuestionarnos ¿realmente se sienten atraídos por la música de este tipo?...y podríamos atrevernos a contestar que a la gran mayoría...sí.

Debemos mencionar también al tipo de percéptor "snob" que se - acerca a la música sólo por adquirir status intelectual. No me atrevo sin embargo a criticar a dicho espectador porque ya es valioso

que se acerque a la nueva música y puede que con el tiempo asimile auditivamente los nuevos lenguajes.

Sin embargo es un logro saber que así como hay un público para la música tradicional, se vaya gestando uno para la música mexicana contemporánea. Aunque hay que considerar:

"El público siempre estará atrás, cronológicamente, de las realizaciones de los compositores de su tiempo. Lógicamente, las piezas que establecen un gran contacto con el público es porque hacen concesiones hacia un gusto manido, comercial y corrupto, que ha sido impuesto por las empresas de conciertos y por el consumismo del arte. Por supuesto hay algunas raras excepciones de músicos que, dentro de logros estéticos verdaderamente considerables, han logrado establecer una comunicación con el público" (2)

Aunque en términos auditivos, el público esté atrás de la música nueva, a lo mejor algún día se encuentren en el mismo plano estético-histórico. De no ser así, el conocimiento de la música del tiempo que vivimos tal vez nos sirva para comprender y estar al tanto del arte de nuestros días.

3.2 La función del crítico musical y el problema de la valoración

"La vida es corta, el arte es largo, la oportunidad es huidiza, la experiencia engañosa y el juicio...difícil" (3)

Hipócrates

Hablar de una crítica hacia la obra de arte nos conduciría sin duda a un conflicto de orden estético-filosófico. Mi propósito está encaminado a hacer una serie de comentarios referentes a la situación que enfrenta la creación artística en materia musical con los llama

dos críticos.

Aunque para muchos compositores, el crítico musical no tiene ninguna importancia para su obra, el crítico persevera; destroza o aplaude la obra musical. El crítico es quien escribe o comenta a través de los medios masivos sus apreciaciones respecto de lo que escuchó en un concierto o en una grabación. Pero ¿hasta qué punto su crítica contiene o no un comentario que se encuentre dentro del plano objetivo?

No lo sabemos, pero el crítico musical llega a convertirse en un líder de opinión capaz de mover un público que comparta su punto de vista, válido o no.

La opinión del crítico musical puede ser orientadora si éste tiene fundamentos sólidos para poder emitir un juicio sobre la obra musical. Aunque como ya he dicho que a la mayoría de los compositores no les importa la opinión del crítico, el maestro Blas Galindo en la entrevista que me concedió y que leímos ya en páginas anteriores, comentaba:

"Hice un concierto para piano...se tocó en Nueva York...estábamos muy inquietos porque los críticos musicales serios no van a oír un concierto nada más a ver qué pasa. Del New York Times me hicieron una entrevista y después los críticos se salieron. A la una de la mañana (que sale el primer periódico) salimos a comprarlo"

Al maestro Galindo le importaba y mucho lo que se dijera de su obra ya que a primera hora quiso conocer la crítica. Sin embargo para Manuel Enríquez:

"Si es importante el crítico. Por desgracia en México nada más hay uno, mejor no digo nombres para no herir susceptibilidades. La crítica es importante cuando viene de gente que tiene razón de criticar, que está bien fundamentada, que hay todo un fondo de ilustración de educación, de información...lo pone a uno a pensar, a autoanalizarse. En México los críticos, con excepción del que ya mencionaba, no asisten a eventos, así es que ni quién se preocupe de ellos, no tienen mucha importancia".

Sin embargo ¿cuál es la función del crítico musical? Debería, según mi punto de vista, ser un erudito en la materia y orientar en cuanto a estilos y escuelas al lector o escucha, según sea el caso. Su punto de vista debía de encaminarse a formar un público crítico capaz de apreciar el arte contemporáneo, si tomamos en cuenta que:

"El compositor del siglo XX nace en una era musical revolucionaria en cuya música hay tantos estilos, métodos, sistemas y desarrollos científicos diferentes como compositores y obras, Sin embargo, si muchas de estas corrientes son reducidas a su común denominador, encontramos los ideales opuestos, más control vs. menos control, ya sea con respecto al proceso compositivo o a la ejecución de la obra en sí. El compositor del siglo XX se ve influenciado por el amplio espectro de posibilidades que se le ofrece y debe crear y seguir el enfoque que sea más válido para él" (4)

En este sentido, el crítico debe estar informado de los lenguajes musicales que ofrece la época actual para así poder emitir un juicio fundamentado que posibilite a su perceptor a comprender las nuevas opciones del arte musical.

Pero, ¿cuán difícil resultaría criticar la obra musical sin los elementos informativos?...Nos llevaría a la elaboración de un juicio

superfluo que desde luego carecería de validez. Sin embargo, si consideramos que existen críticos que pareciera carecen de información, el panorama para el compositor no es muy bueno que digamos.

"Con ciertos valores, nuestra forma de percepción se establece por nuestra actitud, hábito o práctica; con respecto a la textura, la mente musical entrenada puede desentrañar los hilos contrapuntísticos de una fuga de Bach y percibir de un modo estructural en tanto que es más probable que un oyente menos acostumbrado perciba la tela enmarañada como pura superficie tonal y responda de manera sensual" (5)

Si tenemos una cultura musical que no ha entrenado al común denominador del escucha es necesario contar con orientadores cuyo entrenamiento auditivo responda a la decodificación de los elementos musicales, tal debería ser la función del crítico musical.

En este sentido, dejaría de parecernos el personaje cuya actitud al parecer concedora, es capaz de destruir con sus comentarios al compositor.

"La percepción de la música como simple o compleja debe estar entre las respuestas más elementales y subjetivas de la música. Nuestra opinión de que algo es simple o complejo se relaciona con nuestra escala personal de valores y tales juicios sólo se verifican en instancias obvias en extremo o cuando comparamos una complejidad mayor con otra menor" (6)

Para establecer un juicio de valor frente a la obra musical, deben tomarse en cuenta ciertos elementos que no sólo estén fundados en la percepción de sensaciones o en la experiencia estética de cada individuo. Debe contener un análisis más elaborado que bien podría tomar como propuesta la hecha por Lewis Rowell:

"excelente si:

-resulta a la percepción como una estructura unificada y coherente

-su estructura se articula y equilibra con claridad (es proporcionada)

-es compleja y cumplida

-es jerárquica

-es centrada, típicamente por algunos medios tonales, de modo que la mente se dirija a través de la estructura

-es perceptiblemente temática

-imparte un sentido de movimiento de continuidad y cambio dinámico

-tiene una superficie texturada

-está saturada sònicamente, es

rica en intensidad y color tonal

- evita la autocontradicción

-presenta un equilibrio adecuado entre:

-unidad y variedad

-simplicidad y complejidad

-la expectativa frustrante y la gratificación inmediata de la expectativa

-fines y medios

menos que excelente si:

-se resiste a la percepción como una estructura unificada y coherente

-su estructura es oscura y desproporcionada

-es incompleta y no cumplida

-no es jerárquica

-no es centrada

-es atemática

-transmite un sentido de estancamiento

-su superficie no está texturada

-no está saturada

-es autocontradictoria

-no presenta un equilibrio entre:

-unidad y variedad

-simplicidad y complejidad

-la expectativa frustrante y la gratificación inmediata de la expectativa

-fines y medios" (7)

Un análisis elaborado de esta forma podría ser una alternativa de valorización. Sin embargo la obra de arte y los juicios que alrededor de ella se hagan serán siempre una asimilación personal pero una fundamentación con un análisis de este tipo, tal vez simplifique y haga más justa la opinión del especialista.

La música que se elabora en el presente siglo presenta una complejidad debido al exceso de información tanto técnica como creativa. El perceptor está hasta cierto punto confundido ya que se gesta demasiada información por las posibilidades que están abriendo los compo

sitores en la búsqueda personal. Lo que crea la pluralidad de lenguajes, de estilos y de formas de abordar la música.

"La música por lo abstracta, es la más difícil de todas las artes. Siempre ha estado a la zaga de todas las demás que se desarrollaron primero. Históricamente la música ha pasado por periodos de gran simplicidad a otros de mayor complejidad, de vuelta a la simplificación y así sucesivamente... La música contemporánea es generalmente muy compleja; ahora viene acompañada de esa tendencia verbalizante que constituye un fenómeno bastante nuevo" (8)

Aunque esta complejidad aflore en la producción musical de nuestros días, el conocedor debía empezar a comprender estos lenguajes. De alguna manera ¿acaso no forma parte de su oficio?

La música contemporánea está todavía en una búsqueda de lenguajes. Aunque podemos decir que ya hay estilos bien definidos, la producción musical sigue explorando caminos. Esto provoca que los juicios de valor también vayan sufriendo transformaciones.

No podemos exigir más a los críticos que estar al día en las producciones musicales, lo que conlleva un estudio de estilos y escuelas. Deben además, fundamentar sus comentarios para orientar al que se acerca a la nueva música.

Conforme el crítico tome en cuenta que su actitud frente a la obra musical debe ser lo más objetiva posible, tal vez los compositores tomen más en cuenta sus comentarios.

He sido muy severa al exigir un crítico especializado. Pero hay que hablar del crítico que vía experiencia estética, de intuición musical que comenta la obra de arte.

Podemos decir que cualquier individuo es capaz de comentar la obra, pero si atendemos una crítica especializada, se podrían contemplar las observaciones que hacía en un principio.

¿A quién corresponde la crítica musical? ¿al periodista que conoce el tema? o ¿al especialista que escribe?

Ambas posturas serían válidas siempre y cuando tendieran a un juicio justo y esto será lo tendiente a la objetividad. Difícil de conseguir esto último porque el arte mueve nuestros sentidos de distinta forma en cada individuo.

Silvestre Revueltas, destacado músico mexicano de la corriente nacionalista escribió al respecto:

"...creo que el juicio basado en una reacción sentimental o intelectual, personalísimo ante la obra de arte, sólo tiene valor constructivo o educativo en relación con la capacidad intelectual, con la honradez y probada competencia artística de quién lo expresa. Estas, difícilmente pueden ser juzgadas por quienes no están o no estuvieron, en directo contacto con la manifestación artística; para ellos, el juicio impreso ya en diarios o libros, es un valor autorizado...se prestan a discusiones interminables guiadas únicamente por la predilección personal hacia tal o cual autor de crítica, hacia tal o cual artista, intérprete o creador. Discusiones estériles que por su carácter individualista y críticas sin base sólida que jamás tendrán ningún valor positivo de cultura colectiva, y mucho menos de efectiva cultura popular" (9)

Válido es comentar la obra de arte, comentar alrededor de la obra musical. Algo tiene que decirnos la creación contemporánea, ya sea por parte del periodista que conoce o le interesa el tema o por el especialista que escribe.

La variedad de comentarios enriquece la obra, desde luego que los comentarios deben tender a un juicio justo...que el crítico, lo reflexione.

3.3 El Estado mexicano y su interés por la cultura musical

"El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes cuya creación fue anunciada por el presidente Salinas de Gortari en su discurso de toma de posesión quedó constituido formalmente el 7 de diciembre de 1988 a través del correspondiente decreto presidencial publicado ese día en el Diario Oficial y de una ceremonia que, superó en brillo y espectacularidad la labor que el Consejo realizó a lo largo de 1989.. En un acto celebrado en el Palacio Nacional y ante lo más granado de la intelectualidad mexicana el presidente dijo: Emprendemos hoy el más vigoroso esfuerzo en la promoción y fomento de la cultura para una sociedad calada en el esfuerzo de vencer la adversidad. La cultura es fundamento de unión y multiplicadora de esperanzas" (10)

La esperanza que albergamos algunos mexicanos está encaminada a tener al alcance, elementos de nuestra cultura que den alternativas frente a la amplia gama de información comercial y falsos valores imperantes en el ambiente nacional.

La iniciativa privada ha tomado en sus manos desde hace años a la cultura, siendo pues, manipuladora de los contenidos y mediadora entre las manifestaciones culturales y las masas.

Si emerge algo tan auténtico como los grupos de rock mexicano, Televisa los promueve, obtiene ganancias y estereotipa al joven rockero, lo institucionaliza y crea alrededor de su imagen, modelos musicales entre muchos otros productos que incrementan sus ganancias.

En materia musical, difunde algunos conciertos y en más de una ocasión, pone como conductores un personal sin formación musical que pueden hasta distorsionar la información o darla superficialmente.

El Estado ha promovido manifestaciones culturales pero no han sido suficientes para competir con la iniciativa privada.

Es a partir del presente sexenio que se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes con lo que se ha podido ver una mayor di fusión al arte. Sin embargo, sabemos que es un proyecto de difusión donde se verán resultados a largo plazo.

"El Consejo fue constituido un organismo desconcentrado, adscrito a la Secretaría de Educación Pública, y su función es conducir las instancias de promoción cultural, anteriormente dependientes de la SEP, como los institutos de Antropología e Historia y Bellas Artes, el Sistema Nacional de Bibliotecas, el Fomento Nacional para las Artes y las direcciones de Publicaciones de Culturas Populares...el presidente de dicho consejo es Víctor Flores Olea" (11)

Este organismo en la parte musical, cuenta con la presencia del compositor Mario Lavista, al que nos hemos referido innumerables oca siones a lo largo de este trabajo. Dicho compositor ha dado impulso a la producción musical de la siguiente manera:

En la otrogación de becas, que implican una ayuda económica a los músicos y concretamente en cuanto a compositores se refiere, están encaminadas a la creación de una obra que el compositor presenta como un proyecto. Este apoyo recuerda el tiempo en que el maestro Ca los Chávez apoyaba al compositor a través del Estado.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ha promovido eventos artísticos en todas las áreas, esto incluye por supuesto, tan to eventos de corte popular como los llamados de la alta cultura.

Victor Flores Olea, presidente del Consejo manifestó que:

"El punto de vista del Consejo es empujar la sustancia cultural y artística de los medios, sabiendo que es una lucha y sin ser ingenuos. Pensar que este ideal se realiza de una manera plena no lo vemos en ningún lado del mundo a corto plazo. Yo creo que teóricamente los medios de comunicación son en efecto los grandes medios educativos, incluso de expresión cultural que debemos impulsar en ese sentido" (12)

Própositos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, propósitos del Estado mexicano que sabemos que no pueden hacerse de la noche a la mañana pero que son urgentes.

El vínculo que vía la difusión de la cultura a través de los me dios masivos haga el Estado mexicano, abrirá espacios alternativos que compitan con los intereses comerciales de la iniciativa privada que propagan falsos valores cuyos propósitos van encaminados a la ob tención de ganancias sólomente.

Por eso "...dada la pérdida de la rectoría cultural de la sociedad mexicana por parte del gobierno, actualmente, es razón de Estado el que éste planifique los medios de comunicación pa ra el desarrollo del país. Hay que considerar que debido a la aceleradísima crisis global que vivimos de nada servirá intentar corregir los pies económicos, los brazos tecnológi cos, las manos laborales, el estómago agropecuario, los pul mones económicos del país, etc., si no modificamos el alma que le da vida a nuestra sociedad, pues el cuerpo, tarde o temprano, se volverá a desmoronar y, cada vez más con may or profundidad" (13)

Hemos visto y repetido en el transcurso de este texto la poca difusión y el contado apoyo con el que cuenta el compositor de música contemporánea.

Es menester hacer mención del apoyo que en años ha tenido el creador musical por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes. Dicho Instituto ha creado, en participación con otros países, encuentros y festivales que han hecho posible conocer nuevas producciones.

El Foro de Música Nueva, que se hace año con año desde hace trece años, ha tenido a la cabeza como organizador, a uno de los compositores más versátiles en nuestro país, Manuel Enríquez.

El maestro Enríquez se ha dedicado a difundir la música nueva y ha dado un fuerte apoyo a los nuevos compositores.

Actualmente el maestro Enríquez ya no se encuentra como Director General de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, puesto que desempeñó hasta hace unos meses. En su lugar se encuentra ahora el compositor y director de orquesta, Manuel de Elías.

El maestro Manuel de Elías manifestó en una cápsula para ABC Radio el pasado 4 de marzo de 1991, que ha invitado al maestro Enríquez para que continúe con la organización del Foro de Música Nueva, tan importante para la cultura musical nacional.

El Foro es uno de los eventos más importantes en el país en cuanto a música contemporánea se refiere ya que a éste asisten compositores no sólo mexicanos sino de otros países. Es a través del Foro que contamos con una programación musical actualizada y tenemos la posibilidad de escuchar música contemporánea del resto del mundo y del pen

samiento artístico contemporáneo.

Cada año se ha ganado mayor cantidad de escuchas y se ha logrado tener un público que podemos decir, asiste al Foro de Música Nueva.

Ojalá que este evento siga teniendo éxito y que el Estado mexicano apoye en éste y los próximos sexenios al arte mexicano contemporáneo

CITAS:

- (1) Lewis Rowell. Introducción a la Filosofía de la música, p.133
- (2) María Angeles González, et.al., p.p.44,45
- (3) Lewis Rowell, op.cit., p.16
- (4) Jeannine Wagar. "La sonatina de Enríquez". Revista Pauta, número 14, p.60
- (5) Lewis Rowell, op.cit., p.149
- (6) Idem, p.155
- (7) Idem, p.182
- (8) Aurelio de la Vega. "La autocrética insaciable". Revista Pauta, número 14, p.50
- (9) Silvestre Revueltas. Silvestre Revueltas, por él mismo, p.189
- (10) Fernando Mejía Barquera. "Los medios en 1989: un recuento", Revista mexicana de comunicación, número 9, enero-febrero de 1990, p. 8
- (11) Idem, p.8
- (12) Miguel Angel Sánchez de Armas. "Entrevista a Víctor Flores Olea" Revista mexicana de comunicación, número 12, julio-agosto de 1990, p.9
- (13) Javier Esteinou Madrid. "Los medios de comunicación ante la modernización nacional". Revista mexicana de comunicación, número 12, julio-agosto de 1990, p.19

Segunda Parte

I PROPUESTA DE UN PROGRAMA RADIOFONICO QUE DIFUNDA LA MUSICA CULTA CONTEMPORANEA

Una vez que se ha advertido la poca difusión hacia la obra contemporánea, se puede sugerir que a través del medio radiofónico, se logre el propósito de informar al mexicano sobre el arte de su época.

La propuesta está encaminada a hacer una serie titulada "El arte mexicano de nuestros días" donde a través de reportajes especializados, se difunda obras de literatura, pintura, danza, música, etc., así como de los problemas que rodean dichas actividades para poder darles solución.

La variedad de temas para esta serie es inmensa y requerirá de periodistas especializados en el ámbito cultural.

Primeramente habría que hacer reportajes introductorios para luego realizar reportajes como el que aquí presento que pretende difundir y exponer los problemas a los que se enfrenta la música mexicana contemporánea.

La propuesta que aquí presento es para Radio UNAM ya que esta radiodifusora dentro de su programación, es de las pocas que incluyen música contemporánea mexicana.

El horario de transmisión sería por la tarde y podría ser una de las alternativas para posibilitar al mexicano a conocer las manifestaciones artísticas de su época.

"Hoy la disonancia ha sido llevada al extremo; y ello confiere al presunto momento asocial del arte moderno un significado específico. Entretanto, sigue siendo piedra de escándalo en el seno de la sociedad actual y de su vida uniformada, y provoca la ira de la normalidad, que precisamente así traiciona algo de su falsedad"

Adorno W. Theodor y

Horkheimer Max

GUIÓN RADIOFÓNICO

PROGRAMA: EL ARTE MEXICANO DE NUESTROS DÍAS

REPORTAJE: EL COMPOSITOR MEXICANO CONTEMPORÁNEO Y SU ENTORNO

1 OP: ENTRA TEMA MUSICAL MADRIGAL DE MARIO LAVISTA, LADO A, TRACK 1,

2 BAJA, QUEDA DE FONDO

3 LOCUTOR: La Universidad Nacional Autónoma de México, presenta
4 su serie...

5 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

6 OP: ENTRA REVER

7 LOCUTORA: El arte mexicano de nuestros días

8 OP: SALE REVER

9 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

10 LOCUTOR: En esta ocasión les presentamos el reportaje: El
11 compositor mexicano contemporáneo y su entorno...

12 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

13 LOCUTORA: ¡Quédese con nosotros! y conozca de la voz de los
14 compositores, los problemas a los que se enfrenta la
15 música contemporánea en México...

16 OP: SUBE MUSICA, BAJA, DESAPARECE

17 OP: ENTRA REVER

18 LOCUTOR: Estamos en un calmado domingo de enero y estamos a
19 punto de escuchar bella música. Inmediatamente esto
20 sugiere un patrón: luces suaves, tu silla favorita,
21 un vaso de cerveza, un cigarrillo, en resumen, relajación.
22 Y, ahora, la música...

23 OP: SALE REVER

149

24 OP: ENTRA MUSICA LOS CINCO MISTERIOS DE ELEUSIS, ORPLIED II DE
25 FEDERICO IBARRA, LADO B, TRACK 1, BAJA, QUEDA DE FONDO

26 LOCUTOR: ;Espera! no corras gritando loca música contemporánea,
27 ésta no te mordeará. Es sólo música, encantadora música
28 del compositor mexicano Federico Ibarra...

29 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

30 LOCUTOR: Esta obra de Federico Ibarra titulada Los cinco misterios
31 de Eleusis, no fue escrita para golpear, levantar a la
32 burguesía o provocar peleas. Fue escrita tal vez sólo para
33 encantar, entretener, ser agradable y tocable...

34 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

35 LOCUTOR: Pero tenemos cierta cantidad de las llamadas obras de
36 vanguardia que trata de chocar por su agitación de
37 originalidad. Hay ciertos compositores, por ejemplo,
38 que escriben para algo llamado piano preparado, el cual
39 consiste en rellenar el interior del piano con una
40 variedad de objetos, incluyendo nueces y tornillos
41 para alterar el timbre normal del piano...

42 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

43 LOCUTOR: Luego, tenemos compositores que ponen música producida
44 electrónicamente en una cinta. Además, existe otro tipo
45 de composición llamado música impredecible, que puede
46 ser escrita, por ejemplo, para una orquesta de radios,
47 ...sí, oiste bien, para radios, como el aparato que
48 está usted escuchando en este momento... Comparada con
49 estos salvajes extremos de experimentación, Los cinco
50 misterios de Eleusis de Federico Ibarra parece más
51 agradable música, y también, es música contemporánea...

52 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

53 LOCUTOR: Pero, oigan, ¿por qué muchos de ustedes odian la música
54 contemporánea?...Encontrémoslo...quizás después de
55 que sepan qué es lo que odian, lo puedan odiar menos,
56 o mínimo, odiarlo más inteligentemente. O tal vez,
57 logren gustar de ella o lleguen a odiarla tanto como
58 antes, lo cual es su derecho...

59 OP: SUBE MUSICA , BAJA, SE MEZCLA

60 OP: ENTRA MUSICA REFLEJOS DE LA NOCHE DE MARIO LAVISTA, LADO B,

61 TRACK 2, BAJA, QUEDA DE FONDO

62 LOCUTORA: En México surge en los años sesentas, una generación de
63 compositores de música mexicana contemporánea que crea,
64 con base a las nuevas técnicas surgidas en Europa, una
65 pluralidad de estilos con miras a la modernidad...

66 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

67 LOCUTORA: Estos estilos tienen como característica fundamental,
68 la búsqueda de nuevos lenguajes musicales que rompen
69 con una corriente importante surgida después de la
70 Revolución Mexicana y que se le conoce en la historia
71 como movimiento nacionalista.

72 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON PUENTE MUSICAL

73 OP: ENTRA PUENTE MUSICAL HUAPANGO DE MONCAYO, LADO 1, TRACK 1,

74 BAJA, QUEDA DE FONDO

75 LOCUTORA: El movimiento nacionalista surge en los años veintes
76 como consecuencia del movimiento revolucionario en
77 México y se manifiesta tanto en pintura como en literatura
78 y en música. En la pintura cuenta con grandes
79 representantes como Diego Rivera, José Clemente Orozco,

CONTINUA...

80 Leopoldo Méndez y David Alfaro Siqueiros, entre otros;
 81 en la Literatura podemos mencionar a José Vasconcelos y
 82 Salvador Novo.

83 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA

84 OP: ENTRA MUSICA SINFONIA INDIA DE CARLOS CHAVEZ, LADO 2, TRACK 2

85 BAJA, QUEDA DE FONDO

86 LOCUTORA: En la música el movimiento nacionalista estuvo encabezado
 87 por la figura del compositor Carlos Chávez, compositor
 88 influido por las teorías de corte marxista, que
 89 propugnaba la exaltación del indigenismo en el plano
 90 sonoro y destacaba que la música culta debía estar al
 91 servicio de las masas. Surge entonces el uso de
 92 instrumentos indígenas como el teponaxtle para la
 93 elaboración de la música mexicana de concierto en busca
 94 de una identidad nacional.

95 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA

96 OP: ENTRA MUSICA ESTRELLITA DE MANUEL M. PONCE, LADO 1, TRACK 5,

97 BAJA, QUEDA DE FONDO

98 LOCUTORA: Ya para fines del siglo XIX había surgido un intento por
 99 acercar la música culta a la música popular con los
 100 compositores Ricardo Castro y Manuel M. Ponce. Estos
 101 compositores elevaron los temas populares con técnicas
 102 al estilo Chopin, y les dio como consecuencia la
 103 creación de un estilo llamado nacionalista romántico
 104 que si bien gustó al público mexicano, provocó para los
 105 compositores que compartían la ideología de Carlos
 106 Chávez, el rechazo, acompañado de la necesidad de la
 107 búsqueda de un nacionalismo que se acercara a las
 108 técnicas de la modernidad europea como la stravinskiana.

109 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA

152

110 OP: ENTRA SINFONIA INDIA DE CARLOS CHAVEZ, LADO 2, TRACK 2, BAJA,

111 QUEDA DE FONDO

112 LOCUTORA: Es así que alrededor del maestro Carlos Chávez

113 una serie de compositores como Candelario Huizar, Luis

114 Sandi, José Pablo Moncayo y Blas Galindo, entre otros.

115 Una de las obras representativas de este periodo es

116 precisamente la Sinfonía India que muestra el

117 'nacionalismo que proponía Carlos Chávez...

118 OP: SUBE CORTINA MUSICAL CON SINFONIA INDIA DE CARLOS CHAVEZ, BAJA,

119 DESAPARECE

120 LOCUTORA: Otro compositor de la corriente nacionalista famoso por

121 sus Sones de Mariachi es el maestro Blas Galindo que

122 define a la corriente nacionalista...

123 OP: ENTRA MUSICA SONES DE MARIACHI DE BLAS GALINDO, LADO 1, TRACK 3,

124 BAJA, QUEDA DE FONDO, SE MEZCLA CON INSERT

125 OP: ENTRA INSERT BLAS GALINDO

El nacionalismo es...así como un proceso natural.

126 OP: SUBE MUSICA, BAJA, DESAPARECE

127 LOCUTORA: Gracias a la versatilidad del compositor Carlos Chávez,

128 ingresaron a México novedades musicales a través de una

129 programación actualizada en la Orquesta Sinfónica de

130 México donde se ejecutaban las producciones musicales

131 que se hacían en Europa por esos años. Así se conocieron

132 en México nuevos lenguajes, grandes compositores y grandes

133 obras como La Consagración de la Primavera de Igor

134 Stravinski...

135 OP: ENTRA MUSICA LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA DE STRAVINSKY,

136 LADO 1, BAJA, QUEDA DE FONDO Y SE MEZCLA CON INSERT

135 OP: ENTRA INSERT 2 BLAS GALINDO

153

Como el maestro Chávez era...que hubo en la música

136 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA

137 OP: ENTRA PUENTE MUSICAL OCHO POR RADIO DE REVUELTAS, LADO 1,

138 TRACK 2, BAJA, QUEDA DE FONDO.

139 LOCUTORA: El movimiento nacionalista, cuyos logros indiscutibles
140 dieron paso al conocimiento de las técnicas musicales
141 más avanzadas de la época, así como a la creación de
142 un repertorio amplio de la música mexicana, cae en los
143 años cincuentas. La inquietud de la nueva generación
144 de compositores, que en su mayoría tenían la escuela
145 de Carlos Chávez, decidió dar paso a una nueva etapa
146 en la historia de la música mexicana...

147 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

148 LOCUTORA: El compositor Blas Galindo habla del rompimiento con
149 el nacionalismo...

150 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT

151 OP: ENTRA INSERT 3 BLAS GALINDO

Los muchachos de este siglo...me parece magnífica.

152 OP: ENTRA CORTINA MUSICAL SONIDOS DE HECTOR QUINTANAR, LADO A,

153 TRACK 5, BAJA, QUEDA DE FONDO

154 LOCUTORA: Este rompimiento para los compositores de la nueva
155 generación, representó superar conceptos respecto a
156 a una mexicanidad que se estereotipaba. Pero, desde
157 luego, no dejando de reconocer al movimiento nacionalista
158 así lo expresa el maestro Héctor Quintanar...

159 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA

160 OP: ENTRA SINFONIA INDIA DE CARLOS CHAVEZ, LADO 2, TRACK 2, BAJA,

161 QUEDA DE FONDO

162 OP: ENTRA INSERT 4 HECTOR QUINTANAR

Fue una etapa fructífera...como la cuarta sinfonía.

163 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA

164 OP: ENTRA MUSICA FICCIONES DE MARIO LAVISTA, COMPOSITEURS MEXICAINS

165 D'AUJOURD'HUI, LADO A, TRACK 2, BAJA, QUEDA DE FONDO

166 LOCUTORA: El rompimiento con la etapa nacionalista es para otros

167 compositores la evolución necesaria en todo proceso

168 artístico como para el compositor Mario Lavista...

169 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT

170 OP: ENTRA INSERT 5 MARIO LAVISTA

Rompimos con el nacionalismo...para que la tradición
continúe.

171 OP: SUBE MUSICA FICCIONES, BAJA, QUEDA DE FONDO

172 LOCUTORA: Es así que la nueva generación de compositores, a la

173 cual pertenecen Héctor Quintanar, Manuel Enríquez,

174 Federico Ibarra y Mario Lavista, entre otros, se

175 enfrentan a un problema distinto al de los compositores

176 del pasado, la invención de un lenguaje...

177 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT

178 OP: ENTRA INSERT 6 MARIO LAVISTA

Cuando nació Mozart...con muchos rostros.

179 OP: ENTRA MUSICA MARSIAS DE MARIO LAVISTA. CUARTETO DA CAPO, LADO 1,

180 TRACK 3, BAJA, QUEDA DE FONDO

181 LOCUTORA: La invención de un lenguaje ha hecho posible la incursión

182 de cada uno de los compositores en distintos planos

183 sonoros, lo que ha traído como consecuencia, una

184 pluralidad que le ha dado a la música mexicana, muchos

185 rostros como dice Mario Lavista. Esta música mexicana

CONTINUA...

186 contemporánea, ha provocado la ira de la normalidad,
 187 es decir, de los escuchas acostumbrados al lenguaje
 188 tonal Así el compositor Héctor Quintanar
 189 afirma:

190 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT

191 OP: ENTRA INSERT 7 HECTOR QUINTANAR

Para la obra contemporánea...a la música contemporánea.

192 OP: ENTRA MUSICA LOS CINCO MISTERIOS DE ELEUSIS DE FEDERICO IBARRA,

193 LADO B, TRACK 1, MOVIMIENTO 3, BAJA, QUEDA DE FONDO

194 LOCUTORA: Y así como los compositores nacionalistas tuvieron que
 195 pasar por un periodo de aceptación de los escuchas, el
 196 compositor de música mexicana contemporánea se ha
 197 enfrentado en estos años a diversas reacciones por
 198 parte del público y de la llamada crítica musical;
 199 unas a su favor y muchas otras en su contra...

200 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON CORTINA MUSICAL

201 OP: ENTRA CORTINA MUSICA LOS CINCO MISTERIOS DE ELEUSIS, ORPLIED II,

202 DE FEDERICO IBARRA, LADO B, TRACK 1, BAJA, QUEDA DE FONDO

203 OP: ENTRA REVER

204 LOCUTOR: Pero el hecho es que mucha gente no gusta de la música
 205 contemporánea, ¡no! dicen, ¡yo no puedo con tanta
 206 cacofonía y ruido! ¡debe ser anticuado, pero odio la
 207 disonancia! ¡Todo esto es tan disonante y no tiene
 208 melodía...!

209 OP: ENTRAN EFECTOS DE RUIDO DE CIUDAD, BAJAN, QUEDAN DE FONDO

210 OP: CONTINUA REVER

211 LOCUTOR: Es un signo de los tiempos, de la época de las máquinas,
 212 de nuestra neurosis, del tiempo insano de la vida de la
 213 ciudad, ¡taxi! ¡taxi!, juventud salvaje, crimen y toda
 214 esa clase de cosas...

216 OP: SUBEN EFECTOS Y MUSICA, BAJAN Y SE MEZCLAN CON CORTINA MUSICAL217 OP: ENTRA CORTINA MUSICAL, RITUAL DE MANUEL ENRIQUEZ, COMPOSITEURS218 MEXICCAINS, LADO A, TRACK 1, BAJA, QUEDA DE FONDO

219 LOCUTORA: Algunos de los compositores mexicanos de la nueva
220 generación en su búsqueda de un lenguaje sonoro personal
221 envueltos en la llamada vanguardia que dio por resultado,
222 la creación de innumerables obras que desconcertaron a
221 la mayoría de los escuchas. Esto lo comenta el compositor
222 Mario Lavista:

223 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT224 OP: ENTRA INSERT 8 MARIO LAVISTA

Dada la pluralidad de ...básicamente en esos años.

225 OP: ENTRA MUSICA CUARTETO V DE MANUEL ENRIQUEZ, CUARTETO LATINOAM.226 LADO B, TRACK 2, BAJA, QUEDA DE FONDO

227 LOCUTORA: Sin embargo algunos compositores lograron salir de ese
228 parámetro vanguardista para llegar a un lenguaje que
229 encontrara un par de oídos. En esa vanguardia, el
230 compositor pretendió partir de cero en la creación
231 musical y negar su pasado. Esta etapa ha sido superada
232 por la mayor parte de los compositores mexicanos que
233 encuentran en el pasado musical, un fundamento clave
234 para su obra.

235 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA236 OP: ENTRA MUSICA LOS CINCO MISTERIOS DE ELEUSIS DE FEDERICO IBARRA,237 LADO B, TRACK 1, MOVIMIENTO 4, BAJA, QUEDA DE FONDO

238 LOCUTORA: La necesidad de que el compositor se acerque a un
239 público resulta para algunos compositores importante ya
240 que consideran que la música cumple con una función en
241 la sociedad mexicana contemporánea. Así, el compositor

243 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT

244 OP: ENTRA INSERT 9 FEDERICO IBARRA

El compositor como...de acuerdo con nosotros

245 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

246 LOCUTORA: Para el compositor Manuel Enríquez en cambio la función

247 del compositor mexicano contemporáneo es...

248 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT

249 OP: ENTRA INSERT 10 MANUEL ENRIQUEZ

Creo que lo que estamos...como quisiéramos.

250 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON PUENTE MUSICAL

251 OP: ENTRA PUENTE MUSICAL PROSA DE MANUEL ENRIQUEZ, CUARTETO DA CAPO,

252 LADO 1, TRACK 4, BAJA, QUEDA DE FONDO

253 LOCUTORA: Otro de los problemas que afectan al compositor radica

254 en la difusión de su obra. Es un hecho que la música

255 académica que se hace en México en la actualidad no

256 representa grandes ganancias como la música comercial.

257 a esto se debe en gran parte que la música académica o

258 de concierto no cuente con el suficiente apoyo de los

259 medios masivos de comunicación que en general promueven

260 música comercial.

261 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA

262 OP: ENTRA MUSICA LA CHUTE DES ANGES DE FEDERICO IBARRA. CUARTETO DA

263 CAPO, LADO B, TRACK 2, BAJA, QUEDA DE FONDO

264 LOCUTORA: Sin embargo el panorama para el compositor mexicano

265 contemporáneo no es tan desalentador ya que la llamada

266 radio cultural así como algunos canales de televisión,

267 difunden, aunque en un porcentaje considerablemente

268 inferior, la producción musical contemporánea. El

269 compositor Federico Ibarra comenta al respecto:

270 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT

271 OP: ENTRA INSERT 11 FEDERICO IBARRA

Lo que pasa es que todos...medios masivos

272 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

273 LOCUTORA: El compositor cuenta con la creación de Foros de
274 Foros de Música Nueva así como otros eventos que
275 difunden y dan a conocer su obra. El Foro de Música
276 Nueva es organizado desde hace trece años por el
277 Instituto Nacional de Bellas Artes y ha permitido el
278 contacto del compositor mexicano con compositores
279 extranjeros. Sin embargo, la oportunidad no es para
280 todos los compositores, así lo afirma el compositor
281 Federico Ibarra:

282 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT

283 OP: ENTRA INSERT 12 FEDERICO IBARRA

Los Foros nos aportan...de que existen otras gentes.

284 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

285 LOCUTORA: El compositor Manuel Enríquez, organizador del Foro
286 de Música Nueva, respecto del criterio selectivo para
287 la participación en el evento comenta:

288 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT

289 OP: ENTRA INSERT 13 MANUEL ENRIQUEZ

290 OP: DESAPARECE MUSICA, ENTRA PUENTE MUSICAL OBOEMIA DE MANUEL
291 ENRIQUEZ, CUARTETO DA CAPO, LADO B, TRACK 1, BAJA, QUEDA DE FONDO

292 LOCUTORA: Los intérpretes son un factor de suma importancia para
293 la difusión de la obra mexicana contemporánea y ellos
294 también están atravesando por el fenómeno de asimilación
295 e interés de la música nueva. El compositor Mario
296 Lavista dice a este respecto:

297 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT

298 OP: ENTRA INSERT 14 MARIO LAVISTA

Creo que los compositores...conocen su música

299 OP: SUBE MUSICA, BAJA, DESAPARECE

300 OP: ENTRA MUSICA OFRENDA DE MARIO LAVISTA, LADO A, TRACK 2, BAJA,

301 QUEDA DE FONDO

302 LOCUTORA: La incursión de nuevos lenguajes y la actualización de
303 técnicas de composición han permitido al compositor
304 mexicano contemporáneo, ingresar al plano internacional
305 donde se reconoce el alto nivel de la música mexicana
306 contemporánea, de esto el compositor Manuel Enríquez
307 apunta:

308 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON INSERT

309 OP: ENTRA INSERT 15 MANUEL ENRIQUEZ

Sin chovinismos ...son aportaciones innegables

310 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON PUENTE MUSICAL

311 OP: ENTRA PUENTE MUSICAL TRIPTICO DE MARIO LAVISTA, LADO A, TRACK 1,

312 BAJA, QUEDA DE FONDO

313 LOCUTORA: En la actualidad se puede decir que hay un público y un
314 conjunto de intérpretes interesados en la música mexicana
315 contemporánea, así como promotores del arte nacional de
316 nuestros días. Uno de estos organismos es el Consejo
317 Nacional para la Cultura y las Artes fundado en el
318 presente sexenio. Dentro de sus apoyos al compositor,
319 destaca la creación de becas así como la impresión y
320 grabación de producciones de música nueva.

321 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

322 LOCUTORA: Se abren espacios, y surge una nueva generación de

323 compositores, alumnos de la generación que rompió con

CONTINUA...

324 el nacionalismo y que se está esforzando por ampliar
325 la difusión de la música mexicana contemporánea...

326 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO

327 LOCUTORA: Es así que la reciente generación de compositores forma
328 una Asociación de Música Nueva que abarca la generación
329 entre veinte y treinta años de edad y que además
330 incluye la difusión de los compositores que a lo largo
331 de este reportaje hemos llamado compositores mexicanos
332 contemporáneos...

333 OP: SUBE MUSICA, BAJA, DESAPARECE

334 LOCUTORA: El compositor mexicano contemporáneo en su actividad
335 creadora se enfrenta a diferentes obstáculos por los
336 que han atravesado los compositores del pasado de una u
337 otra manera. A estos problemas, el tiempo
338 dará solución a lo que para muchos hoy día, carece de
339 validez...

340 OP: ENTRA CORTINA MUSICAL LOS CINCO MISTERIOS DE ELEUSIS DE

341 FEDERICO IBARRA, LADO 1, TRACK 1, BAJA, QUEDA DE FONDO

342 OP: ENTRA REVER

343 LOCUTOR: Ahora...la pregunta que realmente se hacen es ¿qué ha
344 pasado con la belleza?, la clase de belleza que
345 asociamos con Mozart y Chaikovsky? ¿han los modernos
346 compositores olvidado la belleza? Cualquier compositor
347 moderno respondería que sus metas artísticas son
348 exactamente las mismas de Mozart y Chaikovsky: escribir
349 música bella. Y, actualmente, con la excepción de cosas
350 como una sinfonía para radios, es sólo una extensión
351 natural de toda la música que le precedió. Similarmente,

CONTINUA...

- 352 esos grandes compositores del pasado que fueron
353 considerados revolucionarios en su propio tiempo,
354 estaban sólo extendiendo el ámbito de la tradición
355 que ellos heredaron. Sin embargo, un cambio básico
356 ha ocurrido, un cambio que puede explicar por qué
357 tanta gente se pregunta ¿qué le ocurrió a la belleza?
- 358 OP: SALE REVER
- 359 OP: SUBE MUSICA, BAJA, SE MEZCLA CON RUBRICA
- 360 OP: ENTRA MUSICA MADRIGAL DE MARIO LAVISTA, LADO A, TRACK 1, BAJA,
361 QUEDA DE FONDO
- 362 LOCUTOR: La Universidad Nacional Autónoma de México presentó...
- 363 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO
- 364 LOCUTOR: El compositor mexicano. contemporáneo y su entorno...
- 365 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO
- 366 LOCUTOR: Un reportaje donde escuchamos los testimonios de los
367 propios compositores y la problemática de la música
368 mexicana contemporánea en su serie...
- 369 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO
- 370 OP: ENTRA REVER
- 371 LOCUTORA: El arte mexicano de nuestros días
- 372 OP: SALE REVER
- 373 OP: SUBE MUSICA, BAJA, QUEDA DE FONDO
- 374 LOCUTOR: Guión y realización de Rosario Dávila
- 375 LOCUTORA: Voces de...
- 376 LOCUTOR: Alfonso Moraza y
- 377 LOCUTORA: Rosario Dávila
- 378 LOCUTOR: Asesoría de Linda Osorio
- 379 LOCUTORA: Musicalización de Carlos Ramírez
- 380 LOCUTOR: En los controles técnicos Felix Lugo

381 OP: SUBE MUSICA, BAJA, DESAPARECE POCO A POCO

"Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y pensar de verdad. Nos aguardan la desnudez y un desamparo. Allí en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia; las manos de otros solitarios. Somos por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres"

Octavio Paz

El compositor mexicano se ha agrupado y ya no es un solitario. Trasciende y se une a otros solitarios. Pero aún hoy día no ha logrado ser escuchado por el resto de los hombres que se encuentran en su condición de hombres masa, manipulados por los intereses de la cultura de masas.

La condición de estos hombres masa de la sociedad mexicana ha hecho del oído un afán de preservar las formas comerciales, de repetir las y formar círculos de los que en apariencia no hay escapat_oria.

La tan famosa frase de que el público tiene lo que él pide, lo que le gusta, es una falasea. El público en realidad tiene lo que le ofrecen vía los medios masivos de comunicación, lo que le ofrecen los detentadores y dueños de estos medios.

El fenómeno de la cultura de masas llega a todos los integrantes de la comunidad mexicana, sin distinción de clases ni sexos ni tampoco condición económica. Sin embargo la manera de captar los mensajes es distinta si el público se vuelve crítico.

Las manifestaciones artísticas, si parafraseamos a Freud, son una fuente de liberación de los sentidos, de nuestro instinto de placer. Tal es el caso del compositor mexicano contemporáneo que por lo general lo ubicamos como un mortal apartado de la sociedad.

Sin embargo él es un miembro más del país y alimenta la inquietud de crear aún en contra de situaciones adversas.

El embate de los medios masivos, y no es nada novedoso, aleja cada vez más la posibilidad de que las masas tengan alternativas musicales. Una de estas alternativas puede ser la música mexicana contemporánea ¿por qué no?. Pero ésta no presenta ganancias y por tanto no está en los planes de los poseedores de los medios masivos de comunicación.

El gusto de las masas se encuentra condicionado y limitado, no se identifica con otro modelo que no sea el comercial. Auditivamente no hay una identificación con la música mexicana contemporánea que hemos dicho forma parte de la alta cultura.

Pero ¿por qué el arte no se puede masificar? no digo comercializar que no es lo mismo.

Hemos de referirnos al poder que la iniciativa privada ha adquirido en los últimos años cuyos intereses comerciales hacen de las posibilidades artísticas, objetos vendibles que se vuelven mercancías.

Es labor del Estado mexicano difundir el arte, difundir la música mexicana contemporánea y en realidad se hacen esfuerzos para lograrlo y aunque mínimos, se van ganando espacios.

Se hace necesario masificar la música mexicana contemporánea para posibilitar a las masas a que conozcan y tal vez lleguen a disfrutar de este arte; de allí que los medios masivos extiendan sus contenidos culturales para dar paso a la difusión de otras manifestaciones además de las de índole comercial.

Uno de los factores que afectan al compositor mexicano contemporáneo, además de la difusión vía los medios masivos, es su tipo de lenguaje que dista mucho de los modelos imperantes y que como ya he mencionado no hay costumbre y menos aún conocimiento de él.

Por tanto la música mexicana contemporánea presenta serios problemas para entenderla, si fuera necesario hacerlo.

De allí que algunos perceptores del público de música culta afirmen por ejemplo: "yo no puedo con tanta cacofonía y ruido" o, "debo ser anticuado, pero odio la disonancia"; "todo esto es tan disonante y no tiene melodía".

Y yo le contestaría como contestó Leonard Berstein en su texto sobre música contemporánea que "es un signo de los tiempos, de la época de las máquinas, de nuestra neurosis, del tiempo insano de la vida de la ciudad, juventud salvaje, crimen y toda esa clase de cosas". Acaso ¿no es el arte una manifestación de la cultura de nuestros días?...es parte de la historia que nos toca vivir.

Pero algo se ha transformado y es quizás el concepto de belleza, que por lo general los perceptores asocian con Mozart o Chai-kovsky. La belleza para los compositores de música mexicana con--

temporánea es otra cosa. Pero sólo el tiempo sabrá decirnos lo vá lido o no de estas manifestaciones del arte contemporáneo. Nosotros no tenemos más que esperar y tratar de estar en contacto para no perdernos ni un instante de la historia contemporánea, de nuestra historia.

El compositor mexicano contemporáneo ha pasado por periodos históricos indudablemente y para llegar al concepto que tiene hoy día tuvo que romper con un movimiento estético que se manifestó - después de la Revolución mexicana, el Nacionalismo.

Este proceso de ruptura, tuvo dos causas fundamentales: la primera una necesidad de actualizar conceptos de índole estético y técnico lo que provocó la incursión de muchos lenguajes y dio - como consecuencia "una música con muchos rostros", es decir una pluralidad de estilos tendientes a una universalización.

La segunda causa es ideológica ya que la generación del Nacionalismo en su búsqueda de identidad creó en el plano sonoro una música donde el mexicano se encontrara así mismo.

Es así que en el transcurso de esta investigación pude darme cuenta que el concepto de identidad resultaba clave para captar el propósito de ruptura ideológica con la corriente nacionalista. Lo que buscaban ahora los compositores mexicanos contemporáneos, la nueva generación no era un ropaje estereotipado de la música mexicana, era la creación de un repertorio con un lenguaje propio.

La recurrencia ya no sería entonces el factor indígena, sino la propia expresión estética. El compositor no necesitaba vestirse de charro o recurrir al mariachi para hacer música mexicana, bastaba con ser mexicano.

En esta investigación me he aprovechado de la posibilidad que tenemos los periodistas de abordar el tema que nos inquiete, cualquiera que éste sea y cualquiera que sea el área a la que éste pertenezca.

De ahí que el periodismo especializado, tan discutido y criticado en los últimos años permita ingresar a diversas ramas del quehacer humano.

El periodismo cultural tiene una gama muy extensa a la cual recurrir como las artes, la educación, en fin, la cultura en general. Ubico mi investigación dentro del periodismo cultural por su carácter temático.

A lo largo de mi trabajo, he advertido que erróneamente se le ha llamado al periodista crítico musical y, digo erróneamente ya que una crítica especializada tiene que estar fundamentada en un conocimiento profundo del fenómeno a criticar.

En este sentido, considero que el periodista especializado puede comentar la obra del compositor, lo que alrededor de ella se manifieste. Pero una crítica en el sentido estricto de la palabra debe dar al periodista una seriedad absoluta en sus juicios fundados no sólo en un gusto personal sino en un conocimiento más profundo sobre la obra de arte, es decir de técnicas, escuelas, etc.

Sin embargo quiero decir que tanto un juicio de percepción estética como un juicio técnicamente elaborado, son válidos, pero mi punto de vista es que no hay que confundir el concepto crítica especializada y periodista especializado. Este último puede llegar a hacer una crítica especializada pero tiene que documentarse con profundidad del objeto a criticar.

El contenido de esta investigación cuyo propósito está encaminado a hacer un llamado de atención tanto a críticos musicales como a periodistas, intérpretes y sociedad en general para acercarse a la música culta del presente, es de carácter analítico. No así el guión radiofónico que es un reportaje radiofónico informativo cuya base es una adaptación de un texto de Leonard Bernstein sobre música contemporánea.

Me vi en la necesidad de seleccionar información para este guión, desde luego que no podía entrar todo lo investigado por el carácter del medio.

Realicé un conjunto de entrevistas a los compositores contemporáneos y quiero destacar que las incluí en el primer capítulo - porque tienen información referente a dicha parte de la investigación. Las entrevistas son un documento que considero importante y que son testimonio de la historia de la música de nuestro tiempo, y si se trata de escribir la historia de la música mexicana, es vital su rescate.

De estas entrevistas obtuve los "inserts" para el guión radiofónico que resultan bastante ilustrativos para entender el fenómeno que tratamos.

Para finalizar quiero decir que pretendo que éste sea el arranque de futuras investigaciones alrededor de la música mexicana contemporánea para poder colaborar con los hacedores de la historia del arte mexicano con un granito de arena.

Como pueden ver, el compositor ya no está sólo porque "allí en la soledad abierta (como dice Octavio Paz), nos espera también la trascendencia; las manos de otros solitarios"...porque "somos por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres".

B I B L I O G R A F I A

1. Adorno Theodor W. y Horkheimer, Max
La sociedad, lecciones de sociología
Ed. Proteo, Buenos Aires, Argentina, 1971
205 p.p.
2. Alcaraz, José Antonio
Hablar de música, conversaciones con compositores del Continente
Americano
Ed. UAM Iztapalapa, México, 1982
161 p.p.
3. Aretz, Isabel
América Latina en su música
Ed. Siglo XXI, México, 1980
344 p.p.
4. Bernstein, Leonard
The joy of music
Ed. Signet books, New York, New York, 1967
299 p.p.
5. Carmona, Gloria
Epistolario selecto de Carlos Chávez
Ed. FCE, México, 1989
1107 p.p.
6. Eco, Umberto
Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas
Ed. Lumen, España, 1975
403 p.p.

7. González, María Angeles y Saavedra, Leonora
Música mexicana contemporánea
Ed. FCE, México, 1982
241 p.p.
8. Gramsci, Antonio
Los intelectuales y la organización en la cultura
Ed. Juan Pablos
9. Lavista, Mario
Textos en torno de la música
Ed. CENIDIM, México, 1990
171 p.p.
10. Linares, Marco Julio
El quión: elementos, formatos, estructuras
Ed. Alhambra mexicana. México, 1989
264 p.p.
11. Mejido, Manuel
México amargo
Ed. Siglo XXI, México, 1980
400 p.p.
12. Moreno Rivas, Yolanda
El Nacionalismo y el arte mexicano, IX Coloquio de Historia del arte
Ed. UNAM, México, 1986
410 p.p.

13. Moreno Rivas, Yolanda
Rostros del Nacionalismo
Ed. FCE, México, 1989
257 p.p.

14. Mc Luhan, Marshal
El medio es el masaje
Ed. Paidós, España, 1987
167 p.p.

15. Ortiz Frutis, Rubén
Redacción e Investigación documental
Ed. ENEP Acatlán, UNAM

16. Paz, Octavio
El laberinto de la soledad
Ed. FCE, México, 1970
191 p.p.

17. Reuter, Jas
La música popular de México
Ed. Panorama, México, 1983
197 p.p.

18. Revueltas, Rosaura
Silvestre Revueltas por él mismo
Ed. Era, México, 1989
262 p.p.

13. Moreno Rivas, Yolanda
Rostros del Nacionalismo
Ed. FCE, México, 1989
257 p.p.
14. Mc Luhan, Marshal
El medio es el masaje
Ed. Paidós, España, 1987
167 p.p.
15. Ortiz Frutis, Rubén
Redacción e Investigación documental
Ed. ENEP Acatlán, UNAM
16. Paz, Octavio
El laberinto de la soledad
Ed. FCE, México, 1970
191 p.p.
17. Reuter, Jas
La música popular de México
Ed. Panorama, México, 1983
197 p.p.
18. Revueltas, Rosaura
Silvestre Revueltas por él mismo
Ed. Era, México, 1989
262 p.p.

Guía para realizar investigaciones sociales

Ed. UNAM, México, 1985

280 p.p.

20. Romo, Cristina

La otra radio, voces débiles, voces de esperanza

Ed. Fundación Manuel Buendía, México, 1990

196 p.p.

21. Rondero, Javier

Nacionalismo mexicano y política mundial

Ed. UNAM, México, 1969

288 p.p.

22. Rowell, Lewis

Introducción a la Filosofía de la música

Ed. Gedisa, Argentina, 1985

237 p.p.

23. Siegmeister, Elie

Música y sociedad

Ed. Siglo XXI, México, 1980

107 p.p.

24. Stefani, Gino

Comprender la música

Ed. Paidós, España, 1987

139 p.p.

25. Upjohn, Everard

Siglos XIX y XX, el arte de nuestra época

Ed. Daimon, Madrid-México, 1972

247 p.p.

H E M E R O G R A F I A

Periódicos:

1. González Luengas, Rubén
"¿Las penas con televisión son buenas?"
El Universal, 26-VI-90
Suplemento cultural, p.1
2. Velazco Ugalde, Enrique
"Radio mexicana, las dos caras de la moneda"
La Jornada, 8-II-91

Revistas:

1. Dallal Castillo, Alberto
Programación de Radio Universidad Nacional Autónoma de México
Publicación quincenal del 1 al 15 de enero de 1991
UNAM, México
2. Dallal Castillo, Alberto
Programación de Radio Universidad Nacional Autónoma de México
Publicación quincenal del 15 al 31 de enero de 1991
UNAM, México
3. Lavista, Mario
Revista Pauta, cuadernos de teoría y práctica musical
Publicación mensual, número 11, julio 1984
UAM Iztapalapa-INBA, México

4. Lavista, Mario
Revista Pauta, cuadernos de teoría y práctica musical
Publicación mensual, número 14, abril 1985
UAM Iztapalapa- INBA, México

5. Sánchez de Armas, Miguel Angel
Revista mexicana de comunicación
Publicación bimestral, año I número 8
Noviembre-diciembre 1989
Fundación Manuel Buendía, México

6. Sánchez de Armas, Miguel Angel
Revista mexicana de comunicación
Publicación bimestral, año 2 número 9
Enero-febrero 1990
Fundación Manuel Buendía, México

7. Sánchez de Armas, Miguel Angel
Revista mexicana de comunicación
Publicación bimestral, año 2 número 12
Julio-agosto 1990
Fundación Manuel Buendía, México

8. Tello, Aurelio
"Cómo acercarse a la música"
Revista Siempre, 13 de julio de 1988
Suplemento cultural, La cultura en México
p.76

9. Wallin L., Nills

"Sobre las relaciones entre música y lenguaje estudiadas
bajo el aspecto biológico"

Diógenes, revista internacional de Ciencias Humanas

Publicación trimestral, número 122

UNAM, 1983

1. Compositeurs mexicains d'aujourd'hui
Ritual, Ficciones, Les cinq mysteres d'Eleusis, Concerto pour orchestre.
Orchestre Philharmonique de México, director Fernando Lozano
L. P.
Forlane
2. La Consagración de la Primavera, (imágenes de la Rusia pagana)
Igor Stravinsky
Orquesta Sinfónica de Radio Berlín, director Ferec Fricstay
L.P.
Heliodor- Polydor
3. Cuarteto Latinoamericano
Leonardo Velázquez, Aurelio Tello, Joaquín Gutiérrez Heras, Gerhart Muench, Manuel Enríquez
Cuarteto Latinoamericano
L.P.
Fondo INBA-SACM
4. Los clásicos de México. Manuel M. Ponce. Semblanza de un compositor
30 aniversario 1948-1978
Trío Ponce
L.P.
EMI Capitol

5. Huapango

Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Carlos Chávez
Orquesta Sinfónica de Xalapa, director Herrera de la Fuente

L. P.

EMI Capitol

6. Música mexicana de hoy

Joaquín Gutiérrez Heras, Julio Estrada, Mario Lavista, Manuel
Enríquez

Cuarteto Da Capo y Dúo Castañón- Bañuelos

L.P.

UAM Iztapalapa

7. Música mexicana para piano

Carrillo, Revueltas, Quintanar, Hernández Moncada, Muench

Maricarmen Higuera

L.P.

INBA-SACM

8. Reflejos de la noche. Mario Lavista, serie Siglo XX, Vol. 4

Madrigal, Ofrenda, Cuicali, Reflejos de la noche

Luis Humberto Ramos, Marielena Arizpe, Horacio Franco, Cuarteto
de Cuerdas Latinoamericano

L.P

INBA-CENIDIM-SACM

9. Voces de la flauta

Lavista, Muench, Russek

Marielena Arizpe

L.P.

FOCCREA

10. Vox Balaenae

George Crumb, Manuel Enríquez, Federico Ibarra

Cuarteto Da Capo

L.P.

UAM Iztapalapa