



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**EL ESCORPIÓN, LA MÁSCARA Y LA JAULA**

TRES INCURSIONES DE MEXICANOS AL TERRITORIO DEL SONIDO

EN LOS AÑOS SETENTA

**T E S I S (ENSAYO ACADÉMICO)**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
**MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE**

P R E S E N T A :

**DANIEL HUMBERTO ESCOTO MORALES**

**DR. MANUEL ROCHA ITURBIDE.**  
TUTOR.

CIUDAD UNIVERSITARIA, FEBRERO DE 2012





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 esta 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.

## **Agradecimientos**

A la asesoría y minucioso consejo de Manuel Rocha Iturbide, Rita Eder y Mariana Razo Botey.

Al aliento y generosidad de Rosa Gurrola, Arnaldo Coen, Mario Lavista, Felipe Ehrenberg, Remi Álvarez, Lauro Echevarría, Ester Echeverría, Angélica García, Fernando Llanos, Ofelia Medina y José Navarro.

Al entrañable recuerdo de Daniel Morales y Carlos Escoto.

## **Índice**

El escorpión, la máscara y la jaula. Tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años setenta	<b>1</b>
Buscando al escorpión	<b>15</b>
Encontrando la máscara	<b>30</b>
Saliendo de la jaula	<b>42</b>
Repensando el escorpión, la máscara y la jaula	<b>52</b>
Material consultado	<b>59</b>

Hay, en el quehacer artístico mexicano de la primera fracción de la década de 1970, tres momentos de exploración con el sonido, que aunque muy diferentes entre sí a primera escucha, mantienen una vinculación insospechada. Uno de estos momentos es un excéntrico ejercicio de improvisación musical, una forma de jazz que entreteje una rica multiplicidad de texturas, atmósferas y humores, oscilando con naturalidad de lo apacible a lo frenético. El segundo momento, experimentado fuera del territorio nacional, es un gesto temerario y mordaz que desafía el poderío de la institución del museo, desestabilizando, por algunas horas, la santa paz de un prestigiado emporio artístico londinense. El tercer momento es una pieza situada en el entrecruce de disciplinas; un objeto complejo que es a la vez visualidad y música: obra plástica y partitura.

Entre muchas otras, una diferencia fundamental de cada momento con respecto a los otros dos consiste en el rol y la personalidad del *sonido* dentro de la creación: en el primero, a pesar de su carácter experimental, puede ser llamado *música* con cierta tranquilidad bajo estándares occidentales; en el segundo momento, el sonido sirve como uno de los muchos elementos –performáticos, visuales, gestuales- de la acción-pieza, además de ser fundamental para su registro y documentación; en el tercer momento, el sonido o música es una derivación, lectura o reflejo de algo que expresa o acontece en una imagen. Sin embargo, insistamos, estas tres obras –o experiencias creativas o experimentos o juegos- de carácter evidentemente distinto entre sí, tienen en común algo más que el elemento sonoro en general, y en pertenecer a una misma época. El disco *En busca del silencio* (1970) de Juan José Gurrola (1935-2007) con su agrupación Escorpión en Ascendente; la acción *Date With Fate At The Tate* (1970, realizada por Felipe Ehrenberg (n.1943); y la obra *Jaula. Homenaje a John Cage* de Arnaldo Coen (n. 1940), realizada en mancuerna con

Mario Lavista (n. 1943)<sup>1</sup> son casi las únicas incursiones de esta tríada de creadores –en sus extensas, fructíferas carreras- en el territorio del sonido. En ese hecho radica su vinculación. El atractivo de los tres momentos, además de las cualidades de su conceptualización y ejecución, habita en esa rareza. ¿Qué chispazo, qué impulso incita, en una misma época, a diferentes creadores a incursionar en un mismo terreno al que no volverán?

Para trazar las coordenadas del mundo donde ocurrieron estos sucesos, podríamos comenzar pensando en acontecimientos significativos en el circuito artístico nacional de esos años: están, por mencionar sólo algunos hitos, la presencia y actividades del llamado Salón Independiente (1968-1971); los aparición de la obra *Discos Visuales* (1968), colaboración de poesía visual entre Vicente Rojo y Octavio Paz; el ambicioso proyecto editorial de *Plural* (1971-1976), revista cultural dirigida por este último y con la colaboración de Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Kazuya Sakai, entre muchos otros; la filmación de *Anticlímax* (1969), película experimental independiente de Gelsen Gas; los numerosos encuentros de cine en súper 8, desde 1970, como parte de un movimiento de jóvenes realizadores (los *Superocheros*); las publicaciones y performances de Marcos Kurtycz (llegado a México en 1968); los polípticos de Kazuya Sakai dedicados a compositores contemporáneos, entre ellos el *Aus Den Sieben Tagen* (K. Stockhausen) de 1976; la propuesta textual-conceptual de Ulises Carrión (quien en 1972 se establece en Ámsterdam y es uno de los primeros artistas mexicanos que exploran el sonido de manera explícita, como en su obra *The Poet's Tongue* editada en 1977). Otra vía para preguntar por

---

<sup>1</sup> Con respecto a la autoría de *Jaula. Homenaje a John Cage*, la conceptualización de la idea plástica-musical fue realizada al alimón entre ambos creadores. Si bien correspondería a Lavista, desde su oficio como compositor, mayor parte en el lado sonoro de la pieza, creo que es válido, sobre todo para la construcción de esta investigación, considerar a Coen como co-compositor de la pieza.

nuestros objetos de estudio: concentrarnos en la relación de la escena mexicana con la neovanguardia internacional. ¿Podrían, por ejemplo, ser las tres piezas producto de un “efecto Cage” en México? Figura preponderante en el panorama artístico mundial, propulsor de la “obra abierta”, proclamador de la emancipación del sonido (el *Let sounds be themselves*), abogado del azar y la indeterminación como factores para componer e interpretar, pensador y defensor del silencio, portavoz de pensamientos y filosofías no-occidentales<sup>2</sup>, John Cage era, ciertamente leído en México, o por lo menos, por sus élites intelectuales y artísticas (o por lo menos, por un sector influyente de las mismas)<sup>3</sup>. También tenemos en territorio nacional al propulsor de la estética del llamado *Efímero Pánico*, el chileno Alejandro Jodorowsky, cuya labor escénica radical es un constante estímulo para las actividades artísticas interdisciplinarias de la época. El compositor e investigador Manuel Rocha Iturbide ha propuesto que “los primeros gérmenes de un arte sonoro mexicano (no consciente) se dan en los años 60 en el campo del teatro experimental (...) aunque este artista (Jodorowsky) no tuvo nunca un interés específico”<sup>4</sup>. Considerando que las tres experiencias a estudiar tienen, en mayor o menor grado, un carácter interdisciplinario, una senda más que podríamos explorar, además de una ascendencia de Cage en México y la presencia de Jodorowsky, es la de las posibles conexiones del ámbito cultural mexicano con las actividades *intermedia* alrededor del mundo: nuestra participación y respuesta –o reticencia- con respecto a lo que se realizaba en el circuito artístico internacional del momento.

---

<sup>2</sup> Para una revisión sintética de los principales lineamientos del pensamiento de Cage, *vid.* Rocha Iturbide, Manuel, “Acerca de John Cage”, Revista *La Pusmoderna*, México D.F., número 3, 1991.

<sup>3</sup> Y si bien su visita a la Ciudad de México, como veremos más adelante, no ocurre sino hasta 1976, su contacto con México y mexicanos data de mucho antes: en los años treinta, comisionó a Carlos Chávez una obra, y escribió un ensayo sobre él y la Chicago Symphony Orchestra en 1942. (Alonso-Minutti, Ana R., “Permuting Cage”, *Brújula: Revista interdisciplinaria sobre estudios latinoamericanos* 6, 2007, p. 117)

<sup>4</sup> Rocha Iturbide, Manuel, *El arte sonoro en México*, Revista *Curare*, México D.F., núm. 25, 2005 (también en [www.artesonoro.net](http://www.artesonoro.net), p. 3)

Como veremos en otros ejemplos más adelante, en el México de la época que tocamos,<sup>5</sup> hay un interés considerable por las actividades que involucraban dos o más lenguajes artísticos: actores, músicos, pintores y escritores se encontrarán numerosas veces interactuando en proyectos en conjunto. Si buscamos, en el panorama internacional de arte y música de esos años, alguna tendencia con ese mismo carácter, el nombre de Fluxus llegará por fuerza. Esta red mundial de artistas (radicados en lugares variados como Estados Unidos, Checoslovaquia, Corea, Dinamarca, República Federal Alemana, Francia, Japón), está interesada en la interpenetración de Arte y Vida. Ya bien como objetos o eventos, los gestos de Fluxus, corriente caracterizada por lo lúdico y experimental, suelen implicar el máximo de contenido intelectual, sensitivo o emotivo con el mínimo de elementos. Otra de sus constantes es el amor por el disfraz y el ceremonial: de entre las *Fluxpiezas* más sonadas se cuentan muchos *Fluxfestines*, una *Fluxorquesta*, una *Fluxmisa*, una *Fluxboda* e incluso un *Fluxdivorcio*. Regularmente fuera de los circuitos oficiales del arte, la *Fluxpeople* busca transgredir las nociones convencionales de representación, buscando a menudo las reacciones primarias humanas, desde la risa hasta el espanto y el asco. El interés por la disolución de la dicotomía sujeto/objeto atrae a los cófrades de Fluxus hacia el *zen* y otras tendencias orientales de pensamiento.

Las poderosas estela de Marcel Duchamp, gran iniciador del arte conceptual, y aún más la de John Cage, con quien convivieran y aprendieran muchos de los artistas Fluxus,

---

<sup>5</sup> Para algunas visiones y relatos de la época: Debroise, Olivier (editor), *La era de la discrepancia; arte y cultura visual en México*, UNAM / Turner, México, 2006, 469 pp. ; Del Conde, Teresa (coordinadora), *Derroteros: Manuel Felguérez*, CONACULTA / Dirección General de Publicaciones, México, 2009, 162 p; . Gurrola, Juan José (con Alegría Martínez), *Memorias*, Ediciones El Milagro / CONACULTA, México, 2007, 181 pp., Manrique, Jorge Alberto; Eder, Rita; et al., *Ruptura. 1952-1965: Catálogo de la exposición*, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 1988, 191 pp.

son comúnmente asociadas a las actividades del grupo.<sup>6</sup> Como señala Douglas Kahn, “en las genealogías históricas de Fluxus elaboradas por George Maciunas (y otros), Cage hace de puente entre la vanguardia de la primera parte del siglo y los artistas del periodo de posguerra.”<sup>7</sup> Según el compositor James Tenney, “Todos los artistas jóvenes intentaban definirse llegando más lejos que Cage, pero era muy difícil porque la revolución cageana era muy completa”.<sup>8</sup>

Con respecto a su relación con la experimentación y el sonido, en palabras de Kahn, Fluxus “fue el movimiento artístico de vanguardia más musical de este siglo”, aunque esto “no significa que deba considerarse un movimiento predominantemente musical. Gran parte del corpus de Fluxus desafía la categorización de acuerdo a las disciplinas artísticas establecidas –música, performance y la palabra escrita se alían a menudo en formas

---

<sup>6</sup> Dick Higgins, teórico y artista Fluxus, (quien será el primero en acuñar el término “intermedia”) preferirá matizar esta vinculación:

Cage es otro asunto. Algunos de nosotros (yo mismo, Brecht, Maxfield, Hans y otros) hemos aprendido con Cage. Pero en su caso, como Duchamp, él se encaminó hacia la ‘nobleza’. Esto, para él, significaba lo impersonal o transpersonal (...) Las piezas Fluxus pueden ser bastante personales, y esto las coloca más allá del terreno de Cage. Su propio trabajo es sólo ocasionalmente intermedia. Aunque escriba poemas y componga música, uno tiende a saber cuándo hace cada cual. Son multimedia, como óperas. Cage y Duchamp deberían ser por lo tanto más pensados como tíos de Fluxus que como directos progenitores o figuras paternas. (...) Hay una relación con Cage y con Duchamp, pero es sobre todo por afinidad y ejemplo de integridad, más que como de desarrollo de su trabajo en alguna forma específica.

(“Cage is a different matter. Some of us (myself, Brecht, Maxfield, Hans and others) had studied with Cage. But in his case, like Duchamp, he strove towards ‘nobility’. This, for him, meant the impersonal or the transpersonal (...) Fluxus pieces can be quite personal, and this would place them beyond Cage’s pale. His own work is seldom intermedial. Although he writes poem and composes music, one tends to know which is which. They are multimedial, like operas. Cage and Duchamp should therefore be thought of more as uncles of Fluxus rather than as direct progenitors or father figures. (...) There is a relationship to Cage and to Duchamp, but it is mostly by affinity and the example of integrity, rather than developing out of their work in any specific way.”) Higgins, Dick, “Fluxus: Theory and Reception”, p. 222. (La traducción es mía)

<sup>7</sup> Kahn, Douglas, “Lo último: Fluxus y la música”, *l’Esprit de Fluxus*, Fundació Tapies, Barcelona, 1994, p. 229.

<sup>8</sup> *Idem*.

híbridas(...)"<sup>9</sup> El académico australiano propone que, durante el siglo XX, la estrategia de la música con respecto a la práctica vanguardista (futuristas, Várese, música concreta) radicó en su incorporación de sonidos extramusicales; Cage potenciará este gesto, al invitar a la utilización de cualquier sonido, en una panauralidad que rompe los términos de ruido y disonancia y disuelve los límites entre sonido y sonido musical. Un paso siguiente, emprendido por Fluxus, será recurrir a tareas que generan sonidos inaudibles<sup>10</sup>, trasgrediendo el paradigma de que lo audible es el mínimo indispensable para que algo sea música (estos "sonidos pequeños" serán a veces amplificados con un micrófono<sup>11</sup>, por ejemplo); se retará la noción del tiempo medido o sin medir, así como la del "sonido individual"; se realizan obras en que se reelaboran el espacio y el cuerpo, "factores que había reprimido la tradición de la música culta occidental"<sup>12</sup>; se violarán los límites entre público y músicos, entre una interpretación y la parodia de sí misma<sup>13</sup>; se combinarán instrumentos musicales tradicionales con objetos no-instrumentales<sup>14</sup> y se jugará con

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>10</sup> "Suelta una mariposa (o varias) en el espacio de la performance.

Cuando se acabe la composición, asegúrate de que la mariposa pueda salir volando al exterior.

La composición puede tener una duración variable, pero si dispones de un tiempo limitado, abre puertas y ventanas antes de liberar a la mariposa, de modo que la composición pueda considerarse acabada cuando la mariposa salga volando al exterior." *Composition 1960 #5*, de La Monte Young. (*Ibidem*, p. 230)

<sup>11</sup> "El primer intérprete sale a escena con un bote de crema Nivea o (si no se encuentra) con un bote de crema de manos con la etiqueta de Nivea. Se pone crema en las manos y se las frota ante el micrófono. Van entrando otros intérpretes, de uno en uno, y hacen lo mismo. Luego, todos se reúnen ante el micrófono formando una masa de manos que se frota. Salen de escena en el orden inverso al de la entrada, a una señal del primer intérprete." *Nivea Cream Piece for Oscar* (Emmett) Williams (1962), de Alison Knowles. (*Idem*)

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>13</sup> "La Fluxorquesta (que presentó conciertos de diversas obras Fluxus en 1964 y 1965) ofrecía una nueva conducta ritual a partir de la antigua. La pieza de Emmett Williams *Counting Song for La Monte Young* (1962) indica al intérprete que cuente a los integrantes del público con el dedo, mientras que en *Falling Event* (1963), de Mieko (Chieko) Shiomi, desde el anfiteatro se distribuyen programas convertidos en aviones de papel o bolas catapultadas. En *Symphony No. 3. Fluxversion I* (1964), de George Brecht, a una señal del director, todos los miembros de la orquesta se caen de la silla (...)" *Ibidem*, p. 232.

<sup>14</sup> "En *Piano Piece for David Tudor #1* (1960), de La Monte Young, aproximan una bala de heno al piano, que es el caballo de tiro del compositor. Por su parte, la primera pieza de la serie *Twenty-five Orange Events* (1963-1965), de Bengt af Klintberg, da prioridad al objeto que acompaña al instrumento: 'Plantéate que instrumento asociarías en primer lugar a una naranja. Tócalo durante el tiempo que quieras. O bien, finge tocarlo durante todo ese momento.'" *Ibidem*, p. 233.

elementos como el agua y líquidos diversos, generalmente proscritos de la sala de conciertos<sup>15</sup>; se recurrirá a las “partituras de palabras”, en las cuales se enumeran una serie de actividades y gestos que se pueden interpretar de manera libérrima, muchos de intención reflexiva y/o poética<sup>16</sup>, y a veces humanamente imposibles o improbables de realizar<sup>17</sup>. La música académica, acusada de fetichista, será a menudo desacralizada con actos violentos<sup>18</sup> (de manera paralela a la destrucción de guitarras e instrumentos que se realiza, en esos mismos años, en la música rock); aunque más allá del gesto contestatario y violento, tal aniquilación o manipulación responde a una exploración extrema del sonido y su naturaleza: “una venganza de la vanguardia”, una liberación, también, “de todos los aspectos negativos de la música reprimidos durante décadas(...) el sonido de la destrucción total es fugaz e irrepetible, y recuerda el carácter intrínsecamente efímero de todo sonido”<sup>19</sup>. En suma, para las actividades Fluxus, “la música no es la percepción inocente del sonido musical en un espacio inerte; alrededor de la música fluxiana giran “performances, objetos y cuerpos, tecnologías, textos, discursos e instituciones que mantienen relaciones cambiantes, a menudo sólo indirectas, con el sonido real”.<sup>20</sup> La

---

<sup>15</sup> “Los intérpretes se reúnen en el escenario, en torno a un gran barreño o un cubo. Todos mean en el cubo. Cada participante, mientras mea, canta el himno nacional de su país. Al acabar de mear, para de cantar. El último que para de cantar es el ganador.” *PHYSICAL MUSIC* (1962), de Nam June Paik.

<sup>16</sup> Una de las piezas de Eric Andersen de la serie *Opera Instructions* (1961) pide al intérprete que “haga y/o no haga algo a nivel universal”, mientras que otro señala “un acontecimiento o parte de él se graba y se reproduce”. *Event Score* (1966) de George Brecht contiene las instrucciones siguientes: “Organiza y descubre un acontecimiento, escribe la partitura y luego realízalo.” *Composition 1960 #13 to Richard Huelsenbeck* (1960) de La Monte Young, especifica que “el intérprete debe preparar cualquier composición y después interpretarla lo mejor que pueda.” *Ibidem*, p. 235.

<sup>17</sup> “(...) *Danger Music for Dick Higgins* (1962), de Paik, indica al intérprete que penetre en la vagina de una ballena viva.” *Idem*.

<sup>18</sup> (...) la pieza de Robin Page *Block Guitar Piece* (1962) consiste en echar una guitarra del escenario a patadas, sacarla del teatro, dar una vuelta al edificio y volver a subirla al escenario siempre a patadas, mientras que en la obra de Maciunas *Piano Piece No. 13 for Nam June Paik* (también llamada *Carpenter’s Piano Piece*) (1964), el intérprete clava las teclas del piano con un martillo y clavo, uniendo el efecto del martillo al conjunto de martillos del propio piano.” *Ibidem*, p. 234.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 231-232.

paradoja es constante: en una búsqueda lúdica que a menudo raya con lo absurdo, lo anti-musical genera “más música”, si bien una diferente.

La red internacional de Fluxus, a la que se debe esta efervescencia de pensamiento y actividad con sonido y música -con la participación de artistas como George Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik, Alison Knowles, Georges Macuinas, La Monte Young, Benjamin Patterson, Chieko Shiomi- no tiene capítulo visible en México (si descontamos la fundamental participación que el mexicano Felipe Ehrenberg tendrá en su estancia en Inglaterra, con la exposición Fluxshoe). Sin embargo, tal “ausencia” de Fluxus en México no significa que no hubiera actividades experimentales, interdisciplinarias y sonoras afines en nuestro país -si bien no deja de importunar la pregunta del porqué esta aparente falta de conexión con la corriente internacional-.

En general no es tarea fácil articular una historia del quehacer artístico nacional con respecto al sonido. En los ensayos de investigación en que ha trazado guías para el estudio de la historia del arte sonoro, la música electroacústica, y en general la experimentación sonora y musical en México,<sup>21</sup> Manuel Rocha Iturbide ha identificado “momentos creativos” no del todo ligados entre sí: épocas de gran ebullición en el campo del sonoro, que a menudo no se hilan lo suficiente en la continuidad de una genealogía, una escuela, un movimiento o tendencia definidos.

---

<sup>21</sup> Vid. Rocha Iturbide, Manuel, *El arte sonoro en México* (ensayo en el booklet del disco de la RAS 7/ Revista de Arte Sonoro), Universidad de Castilla-La Mancha (Centro de Creación Experimental, Facultad de Bellas Artes), Madrid, 2004.

\_\_\_\_\_, *Arqueología de la música experimental en México* (texto para la compilación *Ready Media. El arte sonoro en México*), Laboratorio Arte Alameda, México, 2011, 11 pp.;

\_\_\_\_\_, *La música electroacústica en México. Cronología comparada*. (ensayo en booklet de la compilación *México Electroacústico*).

De forma muy resumida, así se articula el relato general de Rocha Iturbide<sup>22</sup>: halla las primeras manifestaciones sonoras, como la generalidad de los investigadores del tema, vinculadas a los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX; en el caso de México, como podríamos imaginar, toca al movimiento estridentista<sup>23</sup>, en uno de sus postulados, un intento de subversión, que algo recuerda al del dadaísmo y el futurismo italiano, con respecto a las convenciones de la música occidental –recordemos el manifiesto

<sup>22</sup> Cabe recalcar que Rocha Iturbide ha construido y ordenado este conocimiento de la historia del arte sonoro, a veces más de entrevistas a sus colegas precursores desde la década de 1980, que de la aún escasa bibliografía sobre el tema. Mucho de lo citado de él en este texto proviene del resultado de sus charlas indagatorias con otros compositores e intérpretes.

<sup>23</sup> Vid. Schneider, Luis Mario (selección de textos e introducción), *El estridentismo: la vanguardia literaria en México*, UNAM / Coordinación de Humanidades, serie *Biblioteca del estudiante universitario*, México, 1999, 205 pp.

En su investigación/reconstrucción *Ruidos y susurros de las vanguardias (1900-1945)*, el Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universidad Politécnica de Valencia recreó tres obras de carácter sonoro del movimiento estridentista:

**T.S.H.** (“*Telegrafía Sin Hilos: El poema de la radiofonía*”, 1923) de Manuel Maples Arce. Este poema es considerado como la primera poesía retransmitida por radio en la América Latina, evento realizado a finales de marzo de 1923, en ocasión de la inauguración de la emisora “*El Universal-La Casa del Radio*” de México. Es un homenaje poético a la radiofonía por uno de los fundadores del movimiento estridentista, convirtiendo a la radio en una metáfora cósmica, identificando la antena emisora con una estrella que ilumina la oscuridad con sus palabras. (...)

**Números** (del libro “*Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes*”, 1924) de Kyn-Taniya. Kyn Taniya (pseudónimo del poeta estridentista Luis Quintanilla), emplea procedimientos estructurales basados en los sistemas de noticieros radiofónicos y cinematográficos de la época y crea un universo poblado de ondas hertzianas; transforma el paisaje natural y lo dibuja como un espacio surcado por ondas, palabras o notas musicales. Esta es la imagen que vertebra en su libro los distintos poemas: mensajes etéreos que recorren espacios infinitos, palabras radiantes que, como estrellas, dejan una estela luminosa. (...)

**IIIIUUUU...** (del libro “*Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes*”, 1924) de Kyn-Taniya. El giro del dial, cuyo ruido se reproduce onomatopéyicamente en este poema, es así el prototipo de la imagen estridentista, pues, como afirma Kyn Taniya, se trataría de “*pescar todos los sonidos que se mecen en la hamaca kilométrica de las ondas*”. Es de destacar en el poema la no utilización de ningún tipo de pausas (comas o puntos, como en un monólogo interior) que hace que toda la diversidad espacio-temporal del discurso se iguale en el medio radiofónico. Se inspira en las transmisiones radiales de noticias de la época, donde se acumulaba -en una velocidad desorbitante- temas diferentes, confundiendo lo real con lo imaginario. Para la realización de este poema radiofónico se ha utilizado -paralelo al texto- la inclusión de los sonidos originales que hace referencia: el violinista Kreisler, la voz de Lenin y Gandhi..., así como la interpretación de los imaginarios: los bramidos del plesiosauro diplodocus, el gemido nocturno de la esfinge, etc. (...)

(Catálogo completo de la investigación y audios en: [http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions\\_publicacions/2004\\_ruidos\\_y\\_susurros/producciones\\_ruidos\\_susurros\\_doble\\_cd\\_e.htm#](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_publicacions/2004_ruidos_y_susurros/producciones_ruidos_susurros_doble_cd_e.htm#))

en que exigía: “¡Chopin a la silla eléctrica!”-. Este coqueteo con la vanguardia internacional modernista, en el que también participaron Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, será minimizado mientras avanza el siglo, a favor de una música de corte más oficial y nacionalista. Con respecto a la primera mitad del siglo XX, Rocha Iturbide también cuenta, como senda importante dentro de la experimentación sonora mexicana, la obra de Julián Carrillo, quien desarrolla, de manera aislada y poco reconocida en su tiempo, su teoría sobre el microtonalismo y el llamado Sonido 13.

En la década de 1950, mientras en Estados Unidos y varios países europeos nace y florece la música indeterminada y la electrónica en los grandes laboratorios sonoros de la radio pública, en México no hay innovación visible, aunque ya trabaja, en la oscuridad, Conlon Nancarrow en sus originales composiciones para pianola. Es hasta finales de los años cincuenta que Carlos Jiménez Mabarak arriesga con la primera obra que se conoce de música electroacústica en México, *El paraíso de los ahogados*, compuesta para el ballet del mismo nombre creado por Guillermina Bravo.

La generación de compositores que brota en la década de 1960 –entre ellos Manuel Enríquez, Julio Estrada, Mario Lavista, Eduardo Mata, Francisco Núñez, Héctor Quintanar– en buena parte formada por Carlos Chávez, está más en contacto con el quehacer musical internacional de avanzada, como el reflejado en las actividades de compositores/creadores John Cage, Karlheinz Stockhausen y seguidores. También en esa época figura, ya como artista interdisciplinario sumamente consolidado, Mathias Goeritz, quien incursionará en la poesía concreta. Entre ejemplos de eventos en donde hay un interés interdisciplinario con respecto a la música, se lleva a cabo, en 1963, el espectáculo “proto-performance” *Jazz Palabra*, con textos de Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, y Carlos Monsiváis en Casa

del Lago. En 1970, con dos décadas de retraso con respecto a muchos países, se inaugura el primer laboratorio de música electrónica en México, en el Conservatorio Nacional.

Como hemos mencionado más arriba, Rocha Iturbide sugiere que, de manera a veces paralela, a veces entrelazada con las actividades de los noveles compositores mexicanos de los años sesenta, las primeras manifestaciones de “arte sonoro como tal” en México surgen de manera “inconsciente” en el rubro del teatro experimental de la época: específicamente en el del chileno de origen judío-ucraniano Alejandro Jodorowsky, “aunque este artista no tuvo nunca un interés específico por el sonido, y que sus motivaciones radicaban más en acercarnos a los límites de la expresión de la violencia.”<sup>24</sup> El movimiento *pánico* que el chileno inicia en París, junto al dramaturgo Fernando Arrabal y el artista plástico Roland Topor, tiene entre sus postulados principales una estética de lo brutal y contradictorio, lo ritual, festivo y provocador; debe a Dadá y el surrealismo y es afín al Bosco, Bruegel, Goya, y las heterodoxias barrocas y románticas en general.<sup>25</sup>

Un Jodorowsky joven participa en la compañía de Marcel Marceau, y es como parte de ella que, en 1960, visita México, donde Salvador Novo y Rubén Broido lo instan a permanecer en el país. Durante la siguiente década, montará cerca de un centenar de espectáculos. Sus puestas por lo general escandalizan y son atacadas: su versión de *La sonata de los espectros*, de Strindberg, por ejemplo, es clausurada el día del estreno. Otras son *Las sillas* y *La lección*, de Ionesco, *El gorila* (una adaptación de *Informe para la Academia*, de Kafka), su propia versión de *Así hablaba Zaratustra*, *Fando y Lis* de Arrabal,

---

<sup>24</sup> Rocha Iturbide, Manuel, *El arte sonoro en México*, p. 4.

<sup>25</sup> Torres Monreal, Francisco, “Estudio preliminar”, en Arrabal, Fernando, *Teatro pánico* (edición de Francisco Torres Monreal), Cátedra, Madrid, 1986, pp. 11-74.

y *El juego que todos jugamos*. Incursiona en el cine con la adaptación de *Fando y Lis*, y después *El Topo* y *La montaña sagrada*, ambas rápidamente elevadas al estatus de culto.

También realiza acciones de gran fuerza violenta y poética: los *efímeros pánicos*. Tales eventos bien pueden emparentarse con el *happening* que ocurre en otros países de manera simultánea.<sup>26</sup> Quizá el más recordado sea su evento realizado en el deportivo Bahía: *Canto al océano*, basado en *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont. Cuenta Manuel Felguérez, con quien colaboró estrechamente:

Metimos a tres mil gentes (...) además del grupo de teatro, participaron integrantes del ballet y gente que hizo cine. Hubo cine, danza, pantomima y escenas de teatro. En fin, toda la gente que pudimos juntar para que participara, y así se armó el espectáculo. Alejandro era el personaje central y tenía que bajar por una cuerda de un helicóptero por arriba de la alberca; entonces en el ensayo, dos horas antes de inaugurar, el helicóptero se cayó a la alberca, se rompieron las hélices y con el helicóptero ahí se le dio un tono muy especial al acto.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Daniel González Dueñas, en su prólogo a la *Antología pánica*, apoya contundentemente -aunque no brinda evidencia, y pasa de largo que los *Dieciocho happenings en seis cuadros* de Allen Kaprow ya se producen en octubre de 1959- una “primicia jodorowskiana”:

Apenas es necesario subrayar que aquello que en Nueva York se “descubrió” en esa época y a lo que se bautizara como *happening*, es el eco que Jodorowsky estaba haciendo en México y que poco después haría en París. El *happening* y el performance surgen del “efímero” del mismo modo en que este último forma parte de esa línea intemporal que incluye como otro punto culminante los actos emprendido por los grupos dadaísta y surrealista en la primera mitad del siglo (...) (p.16)

Francisco Torres Monreal, en su introducción a la antología del *Teatro Pánico* de Arrabal, aclara, al historiar sobre lo *efímero pánico* –y después de hablar sobre su relación con Dadá:

Por su lado, los paralelismos entre el *happening* y el *efímero*, manifestaciones prácticamente simultáneas, serían más considerables. De la lectura del programa de la *Velada pánica* de 1965, deducimos que los pánicos no quieren, bajo ningún concepto, que se les confunda con los actores de los *happenings*. No pueden ser más explícitos: *Los Efímeros pánicos no son happenings; son espectáculos cuyas acciones se improvisan a partir de una estructura dramática*. A esta indicación sigue una nota que, indirectamente, parece estar escrita para marcar sus diferencias con el *happening*: *Queda prohibido subir al escenario antes o durante el espectáculo. La entrada es libre. El grupo pánico ofrecerá al público gran parte de los elementos utilizados a lo largo de la velada (...) Celosos de su originalidad, Arrabal y Jodorowsky negarán las coincidencias entre estas dos manifestaciones dramáticas. Es necesario aclarar –contesta Jodorowsky- que el efímero no tiene nada que ver con el happening. Éste nace de la pintura y, en definitiva, son actos plásticos que representan una continuación de la pintura, o del pop-art más concretamente, en la vida. El Efímero, sin embargo, viene del teatro y puede decirse que es una continuación del teatro en la vida.* (p. 31-32)

<sup>27</sup> Monroy, Trinidad, “Manuel Felguérez escenógrafo”, en Del Conde, Teresa (coordinadora), *Derroteros: Manuel Felguérez*, CONACULTA / Dirección General de Publicaciones, México, 2009, p. 107.

En sus proyectos, el trabajo interdisciplinario y el involucramiento de varios artistas y disciplinas es central: Felguérez y Lilia Carrillo, por ejemplo, realizan respectivamente escenografía y el vestuario de muchas producciones con magros recursos; en *La ronda*, también Felguérez participa, haciendo imitaciones de Picassos, mientras que Fernando García Ponce hace Van Goghs.<sup>28</sup> También destacará su puesta en escena *Penélope: tragedia surrealista* (1961), con escenografía y vestuario de Leonora Carrington.<sup>29</sup>

Rocha Iturbide ha señalado, de la obra y pensamiento jodorowskianos, como posibles gérmenes de un arte sonoro mexicano, la célebre *Ópera del orden* de 1962 (que cuenta con la escenografía de Felguérez, Carrillo, Alberto Gironella y Vicente Rojo), en donde se podía apreciar una fotografía del Papa Juan XXIII en el parche de un tambor; y uno de los primeros efímeros, cuando destazará un piano con hacha en un programa de televisión, o quemará otro piano en el que se rostizan pollos.<sup>30</sup> El compositor e investigador también ha subrayado brotes de lo sonoro en el libro *Teatro pánico*:

El actor pánico partirá, como en el jazz, de un esquema organizador y luego, en la fiesta-espectáculo, improvisará, ahondado en lo precedido. Usará su voz como resultante de un gesto corporal (antiguamente el gesto está subordinado a la voz... Los movimientos del hombre pánico, que siempre desembocan en gritos, no expresan signos literarios ni manifiestan emociones estereotipadas: son gestos eufóricos sin significación conocida), la voz en tanto que voz y no como vehículo conceptual; pero sin negarse la manifestación de una idea o un poema, si esa idea o poema aflora allí para perecer en el momento de expresarse. La música, realizada sobre instrumentos-escultura (distintos para cada manifestación) será improvisada, resultando también de relaciones musculares contra un objeto, en este caso sonoro, “tocado” no sólo por su exterior sino también desde dentro: la posibilidad de instrumentos musicales-traje.<sup>31</sup>

También en *Teatro pánico*, en el “auto sacramental pánico” *El túnel que se come por la boca* hallamos:

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>29</sup> Antología pánica, p. 14.

<sup>30</sup> Rocha Iturbide, Manuel, *El arte sonoro en México*, p. 4. (su información de estas acciones deriva, sobre todo, de conversaciones con el investigador Francisco Reyes Palma)

<sup>31</sup> Jodorowsky, Alexandro, “Prólogo. Hacia el efímero pánico o ¡sacar al teatro del teatro!, *Teatro pánico*, dibujos de José Luis Cuevas, Era, México, 1965, p. 11.

*Collage* sonoro en la oscuridad:

Cerradura—Crujido de puerta pequeña abriéndose--- Crujido de gran puerta—Crujido de una enorme puerta—Rugido de King-Kong y cadenas—La interjección ¡Aj! dicha por un alemán- Gárgaras—Voz de hombres: *five, four, three, two, one, ¡cero!* – Motor de un automóvil antiguo tratando de partir hasta que marcha—Explosión—Un cohete comienza a elevarse para llegar a un máximo de ruido—Mientras el cohete se pierde en el cielo, la voz de Hugo del Carril: *¡Soy una canción desesperada!* –Pit-- *¡Soy una canción desesperada!* –Pit-- *¡Soy una canción desesperada!* –Pit-- *¡Soy una canción desesperada!*—Pit--*¡Soy una canción desesperada!* –Pit—a la cuarta vez que la frase se repite, se superpone una misa gregoriana—Cuando Hugo del Carril deja de repetir su frase, se escuchan seis distintas misas gregorianas al mismo tiempo—Cristales quebrándose y chillidos de puerco agonizando...<sup>32</sup>

y entre las indicaciones escénicas de esta obra pánica, destacan imágenes sonoras que recuerdan a la estética surrealista: “*Bach en jazz*”, “*Tribus africanas cantando un kyrie eleyson*”, “*Al corazón se agrega una trompeta nostálgica (Miles Davis), una canción de cuna tocada en flauta y la grabación de las respiraciones eróticas que irán lentamente aumentando de ritmo. En ese momento se agregan gruñidos de puerco*”, “*Voz de un cantor religioso hebreo más ruido de batalla más foxtrot antiguo*”, “*GRABACIÓN: Jazz, zumbido de moscas, respiraciones eróticas, gritos de torturados, perros furiosos y música de gitanos rumanos...*”<sup>33</sup>

Jodorowsky, además de coparticipar en la composición de la música de dos de sus películas (*El Topo* y *La montaña sagrada*) tendrá también un ensamble musical experimental propio, *Las Damas Chinas*, con el que musicalizará, por ejemplo, su versión del *Zaratustra* nietscheano. La mención de esta faceta poco conocida del chileno nos sirve para introducir una de las tres piezas que interesan a este ensayo: el efímero proyecto

<sup>32</sup> Jodorowsky, Alexandro, *op. cit.*, p. 23.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 25-27.

musical-sonoro de un coetáneo de Jodorowsky, otro “monstruo”, importante no sólo en el mundo teatral, sino un gran número disciplinas creativas: Gurrola.<sup>34</sup>

## Buscando al escorpión

Obra curiosa con momentos de gran lirismo, *En busca del silencio* es el único disco de Juan José Gurrola y su ensamble Escorpión en Ascendente / Scorpion Ascendant, que de acuerdo a los créditos del álbum cuenta con Gurrola en el órgano y la voz, Mauricio Vázquez al piano<sup>35</sup>, Eduardo Guzmán (amigo de Juan José desde la niñez)<sup>36</sup> en la trompeta, Roberto Bustamante en la guitarra eléctrica y el joyero Víctor Fosado, personaje multifacético de la época, en los instrumentos prehispánicos: flauta doble de barro, teponaztle pequeño, flauta de carrizo y raspador.<sup>37</sup> Remi Álvarez, músico de jazz y conocedor de la historia del género en México, ha comentado del disco: “en lo personal me recuerda algunas cosas del Art Ensemble of Chicago, de Sun Ra y de Don Cherry; el uso del órgano en la improvisación libre sin duda tiene su origen en el músico de Chicago Sun Ra”.<sup>38</sup>

La obra musical se divide en seis secciones, tres en cada lado de la presentación original en disco de vinilo. La primera, la homónima *In search of silence*, establece la atmósfera densa y misteriosa que predomina en el álbum. Da comienzo, como en una

---

<sup>34</sup> Comentó J.J. Gurrola a Manuel Rocha Iturbide, con respecto a *Las Damas Chinas*. “Luego Jodorowsky, como yo tocaba, él también hizo su grupo, pero... (lanza una trompetilla) (...) Después de que yo lo hiciera, él dijo, yo también... pero no salió...” Rocha Iturbide, Manuel, *El jazz zen de Juan José Gurrola*, <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ElArteSonoroEnMexico.pdf>, (verano de 2011).

<sup>35</sup> Manuel Rocha Iturbide ha enfatizado sobre la gran interpretación jazzística de Mauricio Vázquez, aunque Gurrola le comentara, en entrevista, que era sólo un “pianista de bar” (*vid. Idem*)

<sup>36</sup> *Vid. Idem.*

<sup>37</sup> José Navarro, compositor especializado en instrumentos prehispánicos, me ayudó amablemente en la identificación de los instrumentos utilizados en *En busca de silencio*.

<sup>38</sup> Entrevista (vía correo electrónico) a Remi Álvarez para esta investigación. Noviembre de 2011.

especie de invocación, la flauta doble de Fosado, a la que se unen paulatinamente la guitarra eléctrica, el órgano, el piano y la trompeta (que en este primer movimiento tiene un pequeño solo), encontrándose, atravesándose, probando texturas, generando un ambiente de improvisación libre y suspenso continuo. Desde los primeros segundos, podemos escuchar la histriónica, inconfundible voz de Gurrola, susurrando a veces en una especie de lengua Jabberwocky (y por ahí podemos luego distinguir la frase *God knows we are just waiting... God KNOWS we were just waiting...*) uniéndose como si se tratara de cualquiera de los demás instrumentos. Por momentos, pensamos que hemos llegado, junto con Escorpión en Ascendente, a un momento de equilibrio entre los integrantes; calma que se rompe fácilmente, cuando regresan a su estado inicial de tensión, siempre marcado por agresivos *staccatos*. Entre estos dos estados, tensión y distensión, oscila el primer segmento.

El segundo segmento, *Nay Happiness*, comienza con el canto de un ave a lo lejos, el mismo Gurrola haciendo la voz de un pajarraco; Eduardo Guzmán imita con su trompeta el barrito de un elefante; hemos sido trasladados, por algunos segundos, a un ambiente selvático que desaparece pronto, para volver al inframundo que habíamos conocido ya en el primer segmento, el mismo pesado trance. La voz de Gurrola es mucho más conspicua en *Nay Happiness*: musita frases inconexas, al tiempo que crece su exaltación: *...my sweet baby, no matter how fast... yeah, the society, baby* (risa)...*you still own desire, but I had you no less... Precisely the game that wasn't allowed...* Gurrola parece estar jugando con la Felicidad como ésta fuese un perro; se agita, la llama, se revuelca con ella: *Nay, happiness... Seat back, let me back, come on! Let me hide, sit back! C'mon, sit back! Once more, like just now, sit back, happiness! Sit back, baby!*... Los instrumentos lo acompañan

hasta que él calla y ellos llegan al paroxismo. El efecto de *delay* está presente en todo el segmento.

El tercer corte, *Mr. Sadness Retires*, comienza con la trompeta de Guzmán, gimiente, con sordina y en *delay*. Los instrumentos le hacen ecos débiles, en una especie de lamento. Destaca en este segmento el teponaztle. Gurrola, a veces en recitativo, a veces cantando, regresa al micrófono. *That's not the question, baby, that's not the question... 'cause you and me are the loop, and if you don't believe me, see yourself glowing, without knowing.... NO!... yeaah... sweet lies... which we served... we served for another patient, baby!* Juega a momentos con sonoridades vocales. La atmósfera generada por los instrumentos en *Mr. Sadness Retires* es en general opresiva.

*Sea-Feathered Flute: Say that maybe... the speed has ruined... momentarily... sightseeing...our impassive, bloated self... inclined to stop... God knows... we're just waiting...* La voz de Gurrola, sin acompañamiento musical alguno, serena, da inicio. La atmósfera aquí es delicada. Víctor Fosado, con flauta de barro, lleva el liderazgo. Nos encontramos aquí con una improvisación que podríamos llamar modal, “con una nota pedal de fondo que a diferencia de las anteriores tiene más sentido melódico”.<sup>39</sup> El segmento termina con un efecto del órgano que remite a suave oleaje marino.

En *Lessen The Time*, el quinto segmento, Gurrola se despliega en una balada, rescoldo de ternura en el álbum, que recordaría a la canción de un pastor o un marino. *Lessen the Time... let it wear out....remember no warning was made...and when absence abides... the rules are not finally signed...Lessen the Time, keep it away... the size of your grief, peculiarly shut, will soften the downfall of mean... Lessen the Time... keep it away...*

---

<sup>39</sup> *Idem.*

*remember the porcelain years... that broke in a fight... at seeing that we were too near... Lessen the Time... it wasn't that much... reduced to a sin... that whimsically young... was fizzled... lapsided too strong... please, lessen the time... as if I could... reduce it to nothing but that... we made it exist... and waiting is part of our fight.* La interpretación de *Lessen The Time* es completamente *a capella*. Es quizá en este momento extraño, donde se encuentran serenidad e intensidad dramática, y en el cual el proyecto se despoja de todo menos de la voz humana, cuando, de manera metafórica, *encontramos el silencio*, una poderosa quietud en medio de todo el ímpetu escorpiónico gurroliano.

Después de la dulzura de *Lessen The Time*, regresamos a las atmósferas gélidas, tan frecuentes en el disco, en la penúltima sección *Hyronimus and Friends*. Chirridos, escalas ascendentes y descendentes del piano; Gurrola, recitando algo ininteligible, en el mismo estilo febril; a veces deja de usar palabras y vuelve a sus canturreos en *Jabberwocky*, a veces en falsete. Este vaivén, del habla humana a la del duende o criatura mitológica, es común en toda la sección. En palabras de saxofonista Remi Álvarez: “en *Hyronimus* se puede apreciar una improvisación más experimental y más participativa de los músicos, (...) la improvisación se da en un contexto muy libre; sin embargo se puede apreciar a lo largo de la pieza algunos motivos rítmicos tanto del órgano, la guitarra o del piano”<sup>40</sup>. El disco concluye con *Hyronimus*.

Gurrola, líder del grupo que lega este disco insólito, es una de las figuras más apabullantes de su momento en el medio, uno de los *enfants terribles*. Hijo de profesionistas divorciados, crece en el seno de una familia de clase media que encuentra prosperidad: el padre, a quien describía como “bohémio, un genio de la publicidad

---

<sup>40</sup> *Idem*.

mexicana (...) sátrapa (...) mujeriego, mucho más que yo”<sup>41</sup>, fue publicista y director de radionovelas; la madre es una *businesswoman*, “inteligentísima”<sup>42</sup>, con la que Juan José vive de niño algunos años en Nueva York. Aprende, ahí y desde entonces, un inglés fluido; arma fundamental, que junto a su prodigiosa memoria, servirá para su posterior adquisición de una vasta cultura cosmopolita. En 1956, entra a la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, y de manera precoz ingresa como actor, sin preparación formal, a producciones teatrales de Héctor Mendoza. Rápidamente se señala su promisorio talento -entre otros, lo alienta Salvador Novo, quien también por esos años instara a Jodorowsky a asentarse en México- y colabora con el grupo Poesía En Voz Alta. Gurrola (quien también es sumamente cercano en amistad e intelectualmente afín a Juan García Ponce, uno de los líderes de su generación) iniciará una carrera frenética y prolífica: no sólo actúa y dirige, sino también diseña los escenarios de sus producciones, en parte gracias a su formación como arquitecto. Sus autores van de Arcipreste de Hita, Calderón de la Barca, Pushkin, Dostoyevsky, a García Lorca, Wilder, Ionesco, Albee, Pinter, Dylan Thomas o Alfonso Reyes. A la par de la creatividad desbordante, Gurrola también se conforma él mismo como personaje, irreverente y dionisiaco.

Su interés por toda/cualquier vía de creatividad también es patente en lo musical. La madre de Gurrola tocaba la guitarra y el piano. En la adolescencia, Gurrola es parte de un trío junto con Mauricio Herrera<sup>43</sup>. Desde joven es un apasionado del jazz. Rosa Gurrola cuenta que “platicaba una anécdota en que tuvo la oportunidad de conocer a Charles Mingus, cuando éste no era famoso, y que se echó un palomazo con él... entonces lo

---

<sup>41</sup> Gurrola, Juan José (con Alegría Martínez), *op. cit.*, p. 24.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>43</sup> Entrevista a Angélica García para esta investigación, agosto de 2011.

amaba, lo adoraba...”<sup>44</sup> Melómano absoluto, tendrá en casa discos de una vasto rango de géneros: música veracruzana, Los Panchos, Bola de Nieve, Billie Holiday, José Antonio Méndez, Elvis...<sup>45</sup> Durante su larga carrera, incursionará en la ópera y el teatro musical; de la época previa a *Escorpión en Ascendente*, podemos mencionar la puesta en escena *Jazz palabra* (1963), espectáculo “político musical” con Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis y García Ponce; en su trabajo escenográfico (1966) para las óperas de cámara *El teléfono* de Giancarlo Menotti y *Emilio y Emilia* de Ernst Toc, en su puesta del *Landrú-opereta* (1966) de Alfonso Reyes. Al lado de Pixie Hopkin, quien fuera su primera mujer, y el músico Nacho Méndez, montará el divertimento musical *2+8 en pop* (1964).<sup>46</sup> La musicalización que el propio Gurrola realiza para sus montajes dramáticos destacará por la sorprendente combinación de ambientes y texturas, además de por constituir en sí misma un complejo sistema de citas y referencias culturales. Nos sirve para ejemplificar la descripción que hace Juan Vicente Melo de la música elegida para *La cantante calva*:

(...) Gurrola echó mano de músicas tan disímiles y contradictorias como el segundo movimiento del *Concierto italiano*, de Bach; el segundo movimiento del *Segundo concierto para violín y orquesta*, de Prokofieff; la primera de las *Cinco piezas opus 16*, de Schoenberg; el *Poema para violín y orquesta*, de Chausson; una *nostalgia folclórica (The floral dance)*, la música audreyhepburniana de *Desayuno en Tiffany's* y el *Pineapple poll* de Sir Arthur Sullivan (...) Todo este mosaico se unía, con frecuencia, gracias a la acción de una liga en común: el *Concierto para orquesta* de Bartok, hilo de Ariadna que nos llevaba de la tranquilidad conformista del aire libre a la más violenta, terrorífica, irreal e irrisoria lucha por la comunicación entre los seres vivos.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Entrevista a Rosa Vivanco de Gurrola, septiembre de 2011.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> *Vid.* García Ponce, Juan, “Recuento de Juan José Gurrola” y “Pixie Hopkin: 2+8 en pop”, en *Trazos*, UNAM, México, 1974, pp.108-119.

<sup>47</sup> Melo, Juan Vicente, “Juan José Gurrola. El espectáculo y la música”, *Notas sin música* (compilación por Alberto Paredes), Fondo de Cultura Económica, México, 1990, 576 pp.

Sobre la formación del grupo *Escorpión en Ascendente* y su proyecto musical, desarrollado en la transición de la década de los sesenta a los setenta, el mismo Gurrola explica, en una entrevista de la época<sup>48</sup>:

Empecé a tocar música para buscar la libertad dentro de otro campo, dejando temporalmente mis actividades teatrales, porque estaba demasiado saturado el ambiente. Las posibilidades de dar un paso adelante en el teatro moderno que se realiza en México son escasas y difíciles, sobre todo por la cantidad de elementos inherentes, como son taquilla, publicidad, sueldos, actores, obras, derechos, en fin. Todo esto me obligó a recluirme y a buscar una nueva voz, más directa, más íntima, para comunicarme con el público e invocar todos los demonios y santos que cada uno tenemos dentro. (...) En una época en la que vivimos la música aleatoria, la música concreta, la música electrónica, no pude sustraerme a la atracción que representaba tocar un instrumento. No pude resistirme a tocar el órgano, que sé que tiene un alma adentro que yo quiero sacarle. A veces lo toco y siento como si en su lugar estuviera una mujer, ¿no? (...) Lo que sale es una especie de música tribal, que no deja de ser un nuevo *jazz* (sic), porque tiene un nuevo *beat*, producto de los estados de ánimo que uno está pasando continuamente. (...)

Sobre el carácter de la música:

Se podría decir que es como una secuencia, también, que podría asemejarse al libro *I Ching*, de Confucio (sic!). El libro de *Cambios*. Es decir, el hombre pasa por ciertas etapas: en el momento máximo de su alegría viene la tristeza; después viene la nostalgia; y con la nostalgia viene el recuerdo; y del recuerdo se pasa al amor y al imperativo, y de ahí se pasa a la guerra o a la destrucción o a la aceptación de las emociones. Hay una similitud, entonces, en el desarrollo de nuestra música. (...) No creo –añade– que jamás haya malas notas, malos sonidos o malos ruidos. Todo consiste en saber seguir ese primer impulso. Si se da una armonía, la conservamos dentro de nosotros a bastante rapidez de oído, y tocamos toda nuestra sensibilidad. La transformamos hacia otra cosa, o la alargamos. O la llevamos, según el tiempo, según la nota; según sea un toque de teponaxtle, un toque de platillo o la flauta triple. La flauta triple tiene su misterio. A ese misterio se reduce uno: al misterio de la trompeta, al misterio del órgano, al misterio de la electrónica del órgano. O al elemento electrónico dentro del grupo (...) El sonido de la porcelana, por ejemplo, también tiene su misterio. Y es muy bello. Y precisamente esos sonidos que ya no van a existir, ¿verdad?, el de la porcelana, el silbato del cartero, son los que a nosotros nos importan. Por eso, algunas veces los tocamos, los utilizamos. Porque son sonidos que la civilización va a dejar olvidados(...)<sup>49</sup>

Unos de los lugares donde Gurrola y compañía presenta su música es Las Musas, café-cantante emblemático café cantante, situado en la calle de López, frecuentado por artistas, escritores, gente de cine e intelectuales –es ahí donde se celebrará, también en 1970, el ya

---

<sup>48</sup> “Testimonios para el futuro: Juan José Gurrola o fracasar para triunfar”, La Capital, México D.F., 22 de marzo, 1970, p. 43. Archivo Fundación Gurrola.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 43-44.

mencionado Primer Concurso Nacional de Cine Independiente<sup>50</sup>-. Las Musas es fundada y regentada por el joyero Víctor Fosado, percusionista de Escorpión en Ascendente.

Cuenta de él Ester Echeverría, viuda del pintor Enrique Echeverría:

Víctor tenía una tienda de antigüedades, de artesanías, en Filomeno Mata, y en una parte pequeña de la tienda, que tenían como bodega, se le ocurrió hacer el café, un café que fue absolutamente –como todo lo que hacía Víctor Fosado- alucinante. (...) De ahí arrancaron muchas personas que después fueron famosas, como Tehua (ahí empezó a cantar, como a los seis, siete meses que empezó Las Musas). Cada día, había un evento distinto, de amigos de Víctor. Yo cantaba los viernes (yo era su tía), y me pidió que cantara los viernes. Los jueves él, con amigos, hacía música. Empezó ahí Antonio Zepeda, inspirado en esta música que hacía Gurrola con Víctor.<sup>51</sup>

Fosado, quien por cierto actuará en *El Topo* de Jodorowsky (como el Maestro en la secuencia de los conejos), es considerado precursor en México de la utilización de instrumentos prehispánicos en música contemporánea pop<sup>52</sup>. La historia de cómo se hace de su primer teponaxtle comienza con un viaje de visita a los artesanos de San Pablito.

---

<sup>50</sup> Vid. Vázquez Mantecón, Álvaro, “Ideología y contracultura en los inicios del cine mexicano en súper 8”, en Debroise, Olivier (editor), *La era de la discrepancia; arte y cultura visual en México*, UNAM / Turner, México, 2006, pp. 58-61.

<sup>51</sup> Entrevista a Ester Echeverría para esta investigación, agosto de 2011.

<sup>52</sup> Sobre la trayectoria musical de Víctor Fosado:

“Durante sus viajes realizó investigaciones de música étnica, con lo que se inició en este arte. Descubrió artesanos que trabajaban la madera y con ellos estudió, desarrolló y perfeccionó la manufactura de instrumentos basados en los de origen precolombino que se encuentran en las colecciones del Museo Nacional de Antropología y los estudios de Vicente T. Mendoza (...) Después hizo la música para la obra de teatro *Moctezuma II* de Alejandro Jodorowsky. Con el grupo Música Nueva, realizó diferentes presentaciones en centro culturales como la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas, en el Polifórum Cultural Siqueiros (música de ambientación), en el Museo de la Ciudad de México, en el Festival de Jazz, en la Alameda Central, en varias galerías de arte y programas de televisión (...) (En 1968) el Performance Group de Nueva York lo invitó a dar una serie de cinco recitales de su música con instrumentos indígenas en esa ciudad, que presentó con intervenciones coreográficas de la bailarina del Royal Ballet Barbara Gladstone. En Staten Island, Nueva York presentó otros recitales durante una mesa redonda de teatro de vanguardia y otros tantos en la sala de música del Richmond College. En Toronto, Canadá un grupo de artistas hizo una grabación con su música para el acervo de la universidad. (...) Compuso y ejecutó la música para la película de Leslie Tillet *La conquista de México* (New York T.V)...(En 1972) ofreció recitales de música con instrumentos indígenas en dúo con Antonio Zepeda en distintos foros (...) (1974-1975) Colaboró con la grabación de un disco de rock y percusiones indígenas con Javier Batis. Con Antonio Zepeda fue contratado para la realización y composición de la música *Chaac*, que fue homenajeada en varios festivales cinematográficos y realizada por el cineasta chileno Rolando Klein. (...) El director y cineasta José Nieto le encargó la música que ganó un Ariel (1979) para su película *Kukulcán* que asistió a varios festivales nacional e internacionales, donde también fue galardonada (...)”

Echeverría, Ester; Monsiváis, Carlos; et al., *Víctor Fosado: De todos los tiempos. Retrospectiva*. Museo Franz Mayer, 2001, pp.14-35.

Víctor era siempre muy bien recibido porque el papá era un hombre de gran respeto para todos los artesanos. Entonces lo invitan, en esa ocasión, a un ritual en una cueva. Ahí van al ritual, y para Víctor, impresionante, el haber escuchado el teponaxtle tocado por primera vez de esa manera; con los danzantes lo veía, pero... “es que es otra cosa”, decía, “cuando tiene sentido lo que tocan y para lo que lo tocan”... Se enamoró del teponaxtle y pidió que se lo vendieran. No se lo quisieron vender, obviamente; le dijeron que lo podía hacer. (...)

Tenía loco a todo el mundo porque tocaba cada ratito que tenía, y se lo llevó a la tienda. Entonces en la tienda era clásico que llegabas a comprar cualquier cosa, y te daba el show. Se ponía a tocar un buen rato. Y un día que fue Gurrola: “Oye, pues a ver si un día hacemos música”, “Yo quiero hacer música con instrumentos prehispánicos, ¿y por qué no haces tú tus ocurrencias que haces en piano?, y a ver qué nos sale.” Entonces así fue como arrancó la idea... y bueno, al punto que fue el exitazo que tuvieron... *Nadie* había hecho música con instrumentos prehispánicos (...) Juan José decía que tenía “caradura y un pianito”, (que era “lo único que necesitas para hacer música”).<sup>53</sup>

Juan López Moctezuma publica, en esa misma época, un curioso texto, repleto de onomatopeyas y sonoridades, sobre esas noches en Las Musas:

¡BRRWHAMPLINK-BAMM-PLINK-BURWHAMM!! ¿Ha estado usted en Las Musas cuando toca Juan José Gurrola; cuando toca JAZZ Juan José Gurrola? (...)

¿Ha estado usted en Las Musas el tugurio no tugurio que *geographically displaced* está en el Centro, en la calle-no-sé-qué entre Madero y 5 de Mayo? Ahí toca Gurrola algunas otras noches: Whoomp-BHAM-WHO-LOOMPH toca Gurrola con Dan Dobson y un hippie bien indígena que toca teponaxtle de veras teponaxtle.<sup>54</sup>

Víctor Fosado define su música como *neuroatonal*, “porque fuera de la estructura rítmica, cada uno de los ejecutantes tiene un tono distinto, mucho más allá del atonalismo que podrían haber usado Schoenber (sic) y Webern. Diría mejor que es ‘un juego atonal’ en busca del placer(...)¿Pero es jazz? Claro que sí, aclara Gurrola. En su más estricto sentido. Y lo mejor, “es el primer jazz de México auténtico, sin copia, sin influencia, natural.”<sup>55</sup>

Con respecto al nombre del grupo: para muchos conocedores de la cultura pop y *underground* de la década de 1960, resulta familiar el nombre *Escorpión en Ascendente*: *Scorpion Rising* (1964) es el título una de las obras más reconocidas y citadas del cineasta

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> López Moctezuma, Juan, “El jazz de Juan José Gurrola”, El Universal, 1970. Archivo Fundación Gurrola.

<sup>55</sup> “Surge el Jazz Mexicano (La “Onda” la Inició Juan José Gurrola/ Es Nueva Forma de Expresión Teatral/ Lo Último: La Música “Neuro Atonal”, *Excélsior*, México D.F., miércoles 28 de enero de 1970. Archivo Fundación Gurrola.

estadounidense Kenneth Anger. De aproximadamente media hora, esta película representa, entre otras cosas, una especie de tributo personal a la cultura *biker*, entremezclada con sugerencias homoeróticas, pietaje con imágenes catequizantes y del nacionalsocialismo, y referencias a lo oculto –Anger fue un ávido seguidor del iniciado satanista Aleister Crowley, popularizado en ese tiempo por el círculo del rock-. De manera muy significativa, *Scorpio Rising*, película por demás sin diálogos, es reconocida como una de las primeras con banda sonora de pop y rocanrol (granjeándose la admiración de directores caracterizados por su musicalización, como Martin Scorsese): por si fuera poco el contraste violento y desaforado de las imágenes, todas ellas están envueltas en los efervescentes o azucarados sencillos de Elvis, The Vandellas o The Shangri-La's. Sería natural pensar que Gurrola, hombre informado y en contacto con Estados Unidos, conociera *Scorpio Rising*, y por alguna razón él y su grupo hubieran titulado a su proyecto musical como la película. También hay que considerar que Gurrola mismo nació bajo, y con ascendente en, Escorpión (19 de noviembre) –signo comúnmente asociado a lo sexual y lo intempestivo, por cierto.-

En su corta trayectoria, el grupo Escorpión en Ascendente<sup>56</sup> se presenta en la Sala Manuel M. Ponce, de Bellas Artes; en un Festival de Jazz en la Alameda Central, en el Champagne A Go Go (otro lugar de moda, cercano al Monumento a la Revolución), en el

---

<sup>56</sup> Testimonios de la época brindan muchas variantes del nombre de la agrupación: Escorpio, Scorpio 13, Los Scorpions, Scorpions, Escorpio en Ascendente, Scorpio's In 70. La alineación del grupo también varía mucho: en las notas y documentos de la época, aparecen como integrantes más o menos regulares: Henry West (saxofonista), Paco Archer (en el bajo), Francisco Fierro (trompetas), Barbara Angeli (“sicobailarina”), Dan Dobson en la guitarra eléctrica y Katie Maloney, del Electric Circus de Nueva York, en las “microproyecciones lumínicas”. Diana Mariscal tiene, en alguna ocasión, crédito como vocalista. Otro aspecto notorio sobre la alineación “fluctuante” del grupo es que a menudo compartía integrantes con la banda de Jodorowsky: Según Ofelia Medina, para la entrevista de esta investigación: “Éramos la misma *banda*, el mismo grupo social... a veces se cambiaban los músicos...a veces íbamos a un lado y a veces a otro... eran muy cuates entre ellos...”

Teatro Reforma (donde el espectáculo se titula *Scorpio In Mortante*, con coreografía de la bailarina venezolana Graciela Henríquez y “film” de Óscar Menendez) y en la galería Aristos de la UNAM. Como parte del espectáculo, bailan las actrices Diana Mariscal (protagonista de la película *Fando y Lis*, de Jodorowsky, y en cierto momento, pareja de Gurrola), Marta Verduzco y Ofelia Medina<sup>57</sup> (quien años después, entre otras colaboraciones con Gurrola, interpretará célebremente a Frida Kahlo en la película *Frida Naturaleza Viva* de Paul Leduc; Juan José hará de Rivera).

Cuenta de la época Medina:

Yo tengo este recuerdo de trabajar en un lugar que era muy cerca del Monumento a la Revolución, era un bar chiquitito: el Champaña A Go Gó. En Las Musas hacíamos la música neuroatonal, que era de Víctor Fosado. Después, en el Champaña, hacíamos ese espectáculo con Marta, Diana y yo, en el que decíamos poemas mínimos, y ellos tocaban, y nosotras estábamos entre el público, que no entendía mucho lo que estábamos haciendo; algunas veces eran los asiduos a ese lugar que les parecía una cosa rarísima que nosotras fuéramos entre las mesas, vestidas no de manera típica de un centro nocturno, sino con unos trapos colgados, maquilladas muy pálidas y con las bocas pintadas de negro; alguna vez hubo hasta alguna bronca por ahí; nos quiso pellizcar alguno de los parroquianos, y Juan José se puso muy furioso(...)

Salíamos a la aventura de ver qué nos va a pasar hoy, en ese mundo de semi-oscuridad (...) tengo ese espectáculo en especial bastante nebuloso. La vida era muy azarosa, vivíamos de noche, como ya de otros tiempos.<sup>58</sup>

Contará Gurrola de la recepción del público ante el espectáculo de Escorpión en Ascendente, y de la grabación de *En busca del silencio*:

Han pasado algunas cosas con esta música que hasta miedo me da. Por ejemplo, en la sala de grabación donde hicimos nuestro primer disco, el ingeniero de sonido se lo puso a una muchacha para que oyera la grabación. Afirmó que la muchacha lo había violado literalmente al oír la música. Claro –ríe- que no sé en qué estado andaba la muchacha, pero fue la combinación de sonidos, su incitación, su contrapunto, las olas de sonidos, las que motivaron que ella hiciera esto.

Por otro lado (...) este disco –todavía no sale a la venta- cayó en manos de un psiquiatra que experimenta con drogas alucinógenas, imágenes y música, para precipitar en el enfermo la

---

<sup>57</sup> Como lo testimonian notas periodísticas de la época (c. 1970, aunque sin fecha exacta ni fuente identificable) que hallé en el archivo de la Fundación Gurrola, con la amable ayuda de Rosa Gurrola): “Se Presentaron Populares Artistas en la Alameda”; “Juan José Gurrola y la más Extraña de sus Obras”; “Habrà Concerto de Música Neuroatonal”; “(En la Galería Artistas) Música Neuroatonal Ante la Opinión Pública el Martes”)

<sup>58</sup> Entrevista a Ofelia Medina para esta investigación, noviembre 2011.

manifestación de traumas, angustia, complejos. Al parecer, esta música es la que más funciona para que sus pacientes recobren la conciencia, la suelten al mismo tiempo, y tengan una continua actividad mental.

También nos ha tocado ver que la gente siente la necesidad de escribir cuando tocamos. O se van de viaje. Pero *deveras* de viaje. Esto es, piensan en lugares, pasan bosques, paisajes, pirámides, en fin. Viajan. O escriben. O se salen del lugar porque ya no soportan más la música *neuroatonal*, como nos pasó en el *Champaña a Gogó*, que es un lugar muy especial: un cabaret. Va la gente a tomar; van jóvenes también, porque hay un par de grupos musicales muy buenos. (...) Yo sabía que esta música sola no iba a pegar en un cabaret, porque la gente necesita *estar viendo* algo en lugares como éste. Por eso llamé a tres cantantes-bailarinas-actrices, Diana Mariscal, Martha Verduzco y Ofelia Medina, que improvisaban, danzaban, etcétera. Pero con frecuencia estaban tan excitadas que no podían pararse ellas mismas. Por más que les gritaba yo: “Ya deténganse, ¿no?” Pues no, ellas seguían y seguían, en un estado medio hipnótico.<sup>59</sup>

Después de un año presentándose y tocando, se edita el disco de larga duración del grupo, en la empresa discográfica Orbi-Vox<sup>60</sup>, con Guillermo Preciado como ingeniero de sonido. El diseño de arte de la portada de *En busca del silencio* es obra de Sergio Aragonés, Arnaldo Coen, y Felipe Ehrenberg. El texto en la contraportada, titulado “El jazz zen de Juan José Gurrola”, es de López Moctezuma:

(..)en improvisaciones emocionantes, sin premeditación o ensayo, se reconstruye alteradas y paradójicamente incólumes las estructuras que han servido de centro a los templos jazzísticos. Y ahí está de improviso el clamor del "spiritual", la tristeza del "blues", el aullido del lamento africano, o la herencia de los Exploradores: Parker y Monk, Mingus y Ornette.

Gurrola toca Jazz, Gran Jazz. Desde luego es el suyo, el único jazz en México digno de mencionarse. En nuestra capital hasta antes de Gurrola hablábamos de buenos -algunos excelentes\_ intérpretes: Chilo Morán, Ravelo, Almanza, Sánchez, Ruiz Pasos. El "Arabe", los Agüeros y los Contreras, Zaragoza y Calatayud, etc. Solo que todos ellos se lanzaron a recorrer los caminos trazados por sus colegas norteamericanos y olvidaron que sin una radical, rebelde originalidad, no se va a ningún lado y que por lo demás no se puede, no vale la pena ser, un segundo Charlie Parker, o un tercer Gene Krupa o un cuarto Dave Brubeck y olvidaron también, al defender a sus continuas posturas esgrimiendo los sempiternos "hay que comer" y "después de todo en México nadie entiende de jazz" que lo importante en jazz, como en todo, es actuar sin concesiones y sin limitaciones, libre, íntensamente, en la satisfacción del impulso creador, lo mejor de uno mismo. Como es el caso de Juan José Gurrola.

En una reseña sobre el disco, Rafael Segovia apuntó:

<sup>59</sup> “Testimonios para el futuro: Juan José Gurrola o fracasar para triunfar”, p. 45.

<sup>60</sup> En el archivo de la Fundación Gurrola se encuentra una copia del “Contrato de Prestación de Servicios Profesionales que celebran, por una parte, Juan José Gurrola (...) y por la otra, la compañía Orbi-Vox, S.A.” Es firmado el 9 de junio de 1969.

El más tolerante crítico calificaría con facilidad a su más reciente obra de extravagancia, de exceso. En efecto, sus elementos son atrevidamente originales; tal vez, en efecto, excesivos dentro de esa originalidad(...)El primer valor de la música 'neuro-atonal' es la subjetividad en la que nos apresa. Gurrola parte de su subjetividad para alcanzar la nuestra; y desde este momento, no hay salida posible. En efecto, cuando escuchamos el disco por primera vez, no dejamos de sentir: de sentirnos oprimidos, de identificarnos, de estallar de ira o de agradecimiento(...) <sup>61</sup>

Palabras de Ester Echeverría sobre el destino del álbum:

Era una época de romanticismo, cien por ciento. No había la prisa que hay ahora ni por la fama, ni por el dinero. Se hacían las cosas por pasión, y en el caso particular de Víctor, era especialista en hacer las cosas sin interés en lo absoluto, económico mucho menos. Entonces fue un experimento; se hizo, se consiguió el dinero... tengo entendido que había un amigo de Víctor que era doctor que les ayudó económicamente... la producción fue cortísima, fueron muy poquitos discos los que se hicieron... sí se vendieron... se hizo la presentación del disco, y se agotaron –no rápido, se vendieron despacio- No tuvo un exitazo enorme porque no tuvo difusión.

En esa misma época, una nota que se encuentra actualmente en el archivo de la Fundación Gurrola nos habla de un proyecto que Gurrola desarrollaría con Siqueiros: una música relacionada a una obra plástica conocida como “El Cristo 70”<sup>62</sup>:

#### GURROLA ESCRIBIRÁ MÚSICA POR EL CRISTO DE SIQUEIROS

El pintor mexicano David Alfaro Siqueiros autorizó a Juan José Gurrola para que escriba y componga la música del primer disco de larga duración alusivo a su último cuadro, “El Cristo 70”.

“El Cristo 70”, así también se llamará el disco de larga duración, se grabará en cuatro idiomas – inglés, francés, español e italiano- y tendrá una difusión internacional. De esta difusión se encargará el señor Javier Olmos (...)

El señor Siqueiros, por su parte, dijo:

“Mi Cristo es un guerrero. Es fuerte y la música debe ser exactamente inspiración para un hombre fuerte”.

La portada del disco tendrá impresa a “El Cristo 70”, y en la contraportada aparecerá el cuadro del famoso pintor “El eco del llanto” cuya inspiración produjo en 1937. (..)

---

<sup>61</sup> Segovia, Rafael, *En busca de la expresión artística*, Revista *Siempre*, México, D.F., 1970. Archivo Fundación Gurrola.

<sup>62</sup> Este “Cristo ‘70” es muy probablemente el *Cristo de la Paz*, cuadro realizado expresamente para el Museo del Vaticano y basado en el Cristo del panel exterior del Polyforum Siqueiros. *Vid.* Motta Arciniega, Litzajaya, *Los Cristos de David Alfaro Siqueiros*, tesis de posgrado en Historia del Arte, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, 2010, 59 pp.

Respecto a la música del álbum, se dijo que será grabada, aparte con la sinfónica (sic), con el grupo musical de Juan José Gurrola “Escorpio”, quienes se han caracterizado por interpretar “música neuroatona” (...)

Por último, dijo Javier Olmos que ocho días saldrán a los Estados Unidos Gurrola y él, para comenzar la grabación del “Cristo 70”.<sup>63</sup>

No hay mayor documentación en el archivo de Gurrola que arroje la historia de este curioso proyecto irrealizado en el que hubiera participado *Escorpión en Ascendente*, en colaboración interdisciplinaria con Siqueiros y con la participación de músicos sinfónicos. Sin embargo, Juan José diseñará en 1971 el espectáculo de Luz y Sonido *La marcha de la humanidad* (mismo en que leerá un texto de Tomás Segovia) para el Polyforum Cultural Siqueiros, inaugurado ese mismo año.<sup>64</sup>

El proyecto musical de Gurrola, Fosado y amigos no tiene continuidad después de la grabación del disco. Según Ofelia Medina: “Todo fue poco a poco... no es que se dijera *Vamos a disolvern*; como que todos empezaron a hacer otras cosas... nuestras carreras fueron por otros lugares... No fue así de una intención disolutiva, sino que se disolvió sin darnos cuenta, tal vez...”<sup>65</sup> Víctor Fosado se mudará a Cancún, donde continuará trabajando como joyero, artista multidisciplinario, y en sus propios proyectos musicales.<sup>66</sup> La obra *En busca del silencio* se pierde en el extenso currículum de Gurrola, quien no hablará mucho de ella en años posteriores. Rosa Vivanco, mujer de Gurrola desde 1979, cuenta: ...Cuando conocí a Víctor Fosado (...) (Juan José) me platicó que hicieron un disco así, a grandes rasgos, ninguna historia, no me contó nada; ni yo investigué, porque no tenía yo

---

<sup>63</sup> León Jr, Julio, “Gurrola escribirá Música por el Cristo de Siqueiros”. Periódico Extra. Archivo Fundación Gurrola.

<sup>64</sup> Entrevista Rosa; CV Gurrola.

<sup>65</sup> Entrevista a Ofelia Medina.

<sup>66</sup> Entrevista a Ester Echeverría.

ese interés. (...) Teníamos un ejemplar del disco, que Juan José le prestó a quién sabe quién, y nunca lo regresó... entonces no teníamos ni una copia.”<sup>67</sup>

Dentro de la trayectoria de Gurrola, vuelve a registrarse una actividad suya como compositor musical en su reestreno, en 1996, de la obra de Dylan Thomas, *Bajo el bosque blanco* –con el título de *Ecos del bosque blanco*– en el teatro Antonio López Mancera. Crea una música original, junto con Isaac Bañuelos.<sup>68</sup> La labor de composición, como en general todos los aspectos del teatro gurroliano, se genera a partir de lo caótico y la complejidad: permeada por la improvisación, sucesos durante los ensayos, ocurrencias del director, el *feeling* del momento: una elaborado proceso creativo de “armonía entre pensamiento, texto y significado”, que Gurrola definía como *epifenómeno*.<sup>69</sup> En el recuerdo de Rosa Gurrola, “Tenía muchos aparatos y cosas y cintas y cómo tocarlas... yo creo que el edificio se elevaba de los sonidazos que ponía Juan José (...)”<sup>70</sup> Juan Vicente Melo exaltaría, de estas musicalizaciones<sup>71</sup> gurrolianas:

Lo que para otros directores era un recurso ambiental más o menos lícitamente utilizado, para él se volvió “personaje” que está en todas partes y en ninguna, que interviene de tal manera en la acción, en la trama, en el suceso que se nos cuenta, que es capaz de alterar todo, hasta el grado que el final resulta en verdad imprevisible. Era el personaje *inocente* por excelencia, el que nada quiere, sabe o teme de lo que el director trae entre manos. Para ejemplificar esa actitud –y no resulta ocioso repetir una breve muestra de las “puestas en escena” creadas por Gurrola, ya que la lista, aunque incompleta, vuelve a señalarnos al director con mayor talento en las últimas generaciones– están *Despertar de primavera*, *Los poseídos*, *La cantante calva*, *Doce y una trece*, *Bajo el bosque blanco*, *Ay, papá, pobre papá, estás muy triste porque en el clóset te colgó mamá*, en las que la música no sólo tarareaba o afirmaba lo que el autor y director decían, sino que alcanzaban el rango del horror trágico, la observancia de la realidad desde fuera y desde dentro, un proceso implacable, un camino a seguir y, ante todo y sobre todo para asombro de los personajes que hablaban en tercera persona, del público y del mismo director, era presencia inquietante, un peligro.<sup>72</sup>

---

<sup>67</sup> Entrevista a Rosa Gurrola.

<sup>68</sup> Esta banda sonora puede encontrarse en el Archivo Gurrola de la Fonoteca Nacional.

<sup>69</sup> Entrevista con Angélica García. “El epifenómeno”, en Gurrola, Juan José (con Alegría Martínez), pp. 139-146.

<sup>70</sup> Entrevista a Rosa Gurrola.

<sup>71</sup> Dentro del extenso currículum de Gurrola, disponible en < fundaciongurrola.org>, figura específicamente su participación, el año 2000, como selector musical en la serie de acontecimientos *Antes y después de Kraftwerk*, llevada a cabo en el Museo ExTeresa Arte Actual, INBA.

<sup>72</sup> Melo, Juan Vicente, “Juan José Gurrola: otra ocasión de decir sí y no a todo y a nada”, Revista *Generación*, número 31, diciembre 2000-enero 2001.

Hasta los últimos años, tuvo Gurrola consigo un Yamaha, un “pianito” con el que hizo improvisaciones de forma casera. *En busca del silencio*, fue, sin embargo, su único disco.<sup>73</sup>

## Encontrando la máscara

*A Date With Fate At The Tate*, o *The Mask Strikes Again*, acontece un miércoles, 21 de octubre de 1970. Poco antes de la una de la tarde, un hombre con el rostro cubierto con una máscara –de dos aberturas, una para el ojo derecho, otra para la boca- acompañado de Stuart Brisley, artista inglés de performance, hace aparición en el vestíbulo de la Tate Gallery de Londres. El hombre enmascarado trae consigo una grabadora colgando de su hombro, además de un micrófono.

Tres hombres uniformados, ordenanzas de la Tate, bloquean la entrada del enmascarado y Brisley a las salas del museo. Un ordenanza espeta: “*No puede entrar con eso puesto*” (“*You can’t go in with that on*”), refiriéndose a la máscara. “*¿Por qué no?*” (“*Why not?*”) “*No estoy aquí para dar razones (...) Por favor quítesela si desea entrar*” (“*I’m not here to give reasons...Please remove it if you wish to go in*”). La Máscara se rehúsa, pidiendo una explicación clara de por qué no se le permite ingresar con esa vestimenta. “*Está tratando de causar un disturbio al tratar de andar por ahí con eso en su cara*” (“*You are trying to cause a disturbance by going round with that on your face*”), se le contesta en furia. “*Es como si me dijera “quítese el saco”*” (“*It’s like telling me “take your jacket off*”). Al preguntársele el objeto de su disfraz, la Máscara arguye que es una

---

<sup>73</sup> Un performance con una nota sonora interesante: Rocha Iturbide hace amistad con Gurrola en 1998 en una residencia artística en Banff, Canadá. Ahí participa con él en una acción, “The English Lesson”: “él vino a visitarme al estudio, y nos pusimos a improvisar, y luego me invitó a actuar con él en un performance. Hizo un guión... y como soy un actor frustrado, finalmente me pude realizar. Era una lección de inglés medio reaccionaria que encontró en un caset grabada, una ironía de Gurrola, una crítica, salimos con unas bolsas de papel en la cabeza.” Rocha Iturbide, Manuel, *El jazz zen de Juan José Gurrola*.

Obra de Arte. Mr. Collier, uno de los oficiales, replica, no sin cierta astucia: “*Bueno, desafortunadamente, sólo permitimos aquí a las obras de arte que los directivos deciden pueden ser mostradas*” (“*Well, unfortunately, we only allow Works of art in here that the Trustees decide we can show*”). Inmediatamente, la Máscara da un viro a su estrategia: “*Bueno, entonces soy un ser humano*” (“*Well then, I’m a Human Being*”). ¿Y si es un lugar público, y no está infringiendo ley alguna, por qué no puede entrar; qué puede coartar de un individuo libre?, inquiera Stuart Brisley, en firme apoyo de su compañero: “*¿Se van a poner violentos?*” (“*Are you going to be violent?*”) Los uniformados, cuyo tono en efecto había comenzado a ser amenazante, zozobran ante este cuestionamiento: “*No, no, no, nada de violencia. Nosotros no ostentamos violencia. Si hubiera algún tipo de violencia...*” (*No, no, no, no violence. We don’t show violence. If there’s any violence...*)

Un rato después, la situación ha incrementado en números, aunque en esencia es la misma. Un grupo de encargados y supervisores del museo forman un muro humano. Se ha acumulado una multitud de curiosos que observan la escena, aunque la Máscara y los que la apoyan se repliegan contra una pared, cuidándose de no obstruir el paso –y así brindar más pretextos a las autoridades de la Tate-. El alegato es aún inamovible: “*Usted quítese esa cosa de su cara y entonces podrá pasar; sólo así*” (“*You remove that Thing from your face and you may then go through; but –not- otherwise*”); “*Yo declaro que la Humanidad, el Hombre, es una obra de arte (...) No quiero ser exhibido. Quiero ver lo que está siendo exhibido*” (“*I claim Mankind, Man, is a Work of Art... I don’t want to be exhibited. I want to see what is exhibited*). Los uniformados señalan que la Máscara ya se ha convertido en “*motivo de exhibición*”; él replica que, de cualquier manera, máscara o no, será objeto de tal exhibición... Aún no se ha brindado una explicación clara de la razón por la que no

puede ingresar a las exposiciones con “esa cosa”. Se continúa manifestando abiertamente que no se usará la violencia para impedir el paso del enmascarado.

Uno de los uniformados opta por una actitud más amistosa hacia la Máscara “*Venga y fúmesese un cigarrillo conmigo*” (“*you’ll come and ‘ave a smoke aling wiv’ me, don’t you*”), invitación que rechaza. Otro oficial, Lewis, esgrime la necesidad de que se emita una *Ruling* (dictamen) para que pueda ingresar, a lo que el enmascarado repone “*¿Se necesita un dictamen sobre los individuos que quieren ver las obras en el museo?*” (“*Do you get a Ruling on the private individuals that want to view the Works in the Museum?*”) Ambas facciones, uniformados y la Máscara y sus partidarios, se mantienen incólumes en sus puestos, ninguno dispuesto a ceder.

Más tarde, el enmascarado opta por preguntar el nombre de alguien a quien acudir para entrar, al tiempo que intenta avanzar de manera firme, y es obstaculizado por dos de los ordenanzas: “*¿Es esto algo personal? ¿O algo del museo, Sr. Lewis?*” “*De museo.*” “*Es ésta una regla del museo*” “*¡SENTIDO COMÚN!*” “*¡¡¡¡¡Sentido común????!!!*” “*¡Sí!*” “*¡Pongo en tela de juicio su sentido común! ¡Señor, voy a pasar!*” (“*This is a personal thing? Or is this a museum thing, Mr Lewis?*”) “*The museum.*” “*This is a museum Rule?*” “*COMMON SENSE!*” “*Common Sense????!!!*” “*Yes!*” “*I debate your Common Sense!*”<sup>74</sup> “*Sir! I’m walking in!*” La tensión va en *crescendo*: en tono trágico, la Máscara acusa a los oficiales de usar la fuerza física, estos se arremolinan e intentan alejarle el micrófono mientras lo empujan hacia afuera, la muchedumbre se apretuja.

Al fin, el uniformado *cockney* declara: “*Mire, está bien, ya no lo tocaré, tengamos cuidado... Este hombre... puede entrar libremente siempre y cuando se quite eso... tan*

<sup>74</sup> En la transcripción del audio de esta acción, Felipe Ehrenberg acota esta frase: “(most grandly)”

*libre como lo que sea... Entonces, ¿por qué no lo hace y ya?” (“Look, all right, I’m not going to touch him anymore, let’s be careful(...) This man...is...is allowed to come in as long as ‘h tha’ off ‘e’s as free as daisy. Free as wha’ever you are. Now, why? Why can’t ‘e do it!?”)* Al fin, el enmascarado accede a retirarse la máscara, no obstante declara denunciará a los oficiales con la policía, por haber usado la fuerza contra él. Entra al fin a la sala, seguido de un guarda que lo acompaña durante todo el tiempo de su visita a la Tate.<sup>75</sup>

Felipe Ehrenberg, el hombre enmascarado, artista que se autodenomina “neólogo”, es hijo de una familia culta germano-mexicana de clase media asentada en Tlacopac; el padre, refugiado judío de la guerra, la madre mexicana. El hogar es políglota: los padres se comunican entre sí en inglés, el padre habla a los hijos en alemán, la madre en español. La formación de Ehrenberg, aunque siempre culturalmente estimulado, se realiza fuera del ámbito académico. Entre los cercanos a la familia está Matías Goeritz, cercano a la familia, lo influye y motiva. A los 14 años, Felipe, en conflicto con la autoridad paterna, huye de casa hasta Acapulco y trabaja como “vendedor playero de collares de concha y colorines intérprete y guía, nadador de olas y altas y como dibujante.”<sup>76</sup> También afirma haber sido clavadista de La Quebrada y extra en una película de El Santo.<sup>77</sup> Luego ingresa a la Escuela de Artesanías en La Ciudadela, dirigida por José Chávez Morado, donde conoce a Martha Hellion, artista y estudiante de arquitectura, su futura esposa. La joven pareja se asocia a artistas guerrerenses de Ameyaltepec, y comercializan con pintura sobre amate. Es principios de los sesenta: entre los personajes de la época, Ehrenberg se hace amigo de

<sup>75</sup> Vid. “Transcripción de la grabación del evento: “A date with fate at the Tate” or The Mask Strikes Again”, en Benítez, Issa, *Arte no objetual y reconstrucción documental: perspectiva teórica*, tesis Universidad Iberoamericana, 1997, pp. s/n. Un tema a explorar es las diferencias menores entre esta transcripción del acontecimiento de *A date with fate...* y la crónica que realizará Abraham Nuncio para Excelsior.

<sup>76</sup> Ehrenberg, Felipe, “Cronologías”, en Llanos, Fernando (editor), *Felipe Ehrenberg: Manchuria, visión periférica*, Diamantina / Río Negro Producciones, México, 2007, p. 151.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 152.

Sergio Mondragón y Margaret Randall, así como encuentra afinidad con “El Gordo”, Juan José Gurrola. Realiza sus primeras exposiciones: entre ellas una en conjunto con Sergio Aragonés y Arnaldo Coen, titulada *Al Alimón*, en 1969.

En cuanto a lo musical, Ehrenberg, a diferencia de muchos de su generación, encuentra la menor identificación o entusiasmo por el rocanrol recién exportado de Estados Unidos; su interés se dirige más hacia la cultura popular, folclórica y tropical.

Mis maestros más importantes –después de Gabilondo *Cri-Cri* Soler, claro- son Lobo y Melón, el gran Feyove y Silvestre, Carlos Centella (...) Quizá desde entonces soy artista/sonero, haciendo *mazacotes*, fiel al espíritu del término(...) De los 60s en adelante me haría acompañar por Pérez Prado, Celia Cruz, Tito Puente, Chico O’Farril, Celio González, el gran Combo, Jorge Zamora “Zamorita”: ¡Qué bueno está el ambiente!<sup>78</sup>

Su primera acción cuyo carácter podría considerarse performance ocurre en esta época:

Cuando inauguré mis “kinecaligrafías”, lo que fue mi primera “verdadera” exposición. Cuando el director me avisó que acostumbraba abrir con tijera y listón y que tendría que dirigir unas palabras formales al público, tragué camote. Se me ocurrió entonces pintar unos carteles que decían “REÍR”, “ABUCHEAR”, “APLAUDIR”, “INDIGNARSE”, “MURMURAR”, parecidos a los que usaba la radio en vivo para estimular a su público(...) Cada 5-6 frases, levantaba yo el leterrito apropiado... En ese momento, claro, la escenificación me sirvió para contrarrestar la solemnidad que revisten los “vernissages”, en fin... Probablemente fue entonces que decidí que si el habla y el gesto son tan importantes, qué mejor que construir algo en torno justamente a esa parte de la entrega de la obra, no sé si me explico...<sup>79</sup>

Después de los acontecimientos de Tlatelolco en 1968, Felipe y Martha se enfrentan a un clima opresivo en México y deciden instalarse en Inglaterra. Ahí entran en contacto con artistas de vanguardia, y participan activamente en la importante exposición itinerante *Fluxshoe*, punta de lanza de la red *Fluxus* en ese momento.<sup>80</sup> Habitan, desde 1970 a 1974, en una casona peculiar en Devon, Langford Court “construida en el siglo XIV y es en forma de “U”(…) En cuanto a quiénes llegaron a reunirse ahí, pues... ¡uf! todo un elenco de

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>79</sup> Gómez Peña, Guillermo y Ehrenberg, Felipe, “¿Cómo se llega a Manchuria?”, en Llanos, Fernando (editor), *op. cit.* p. 194

<sup>80</sup> Anderson, Simon, “Fluxus, Fluxion, Fluxshoe: The 1970’s”, Friedman, Ken (editor), *The Fluxus Reader*, Academy, Chichester / West Sussex, 1998, pp. 22-30.

almas únicas: Carolee Schneemann, Michael Nyman, Dick Higgins y Allison Knowles, Cecilia Vicuña y Claudio Bertoní... Sergio Pitol, Fernando y Socorro del Paso (...)Ulises Carrión(...) <sup>81</sup> Entre las obras no-objetuales o efímeras que realiza Ehrenberg en esa estadía, en total de seis años, en el Reino Unido, además de *A Date With Fate At The Tate*, podemos mencionar *La Poubelle*, de 1970 (pieza procesual elaborada con respecto a los acumulamientos de basura durante una huelga de recolectores) y *Escultura Caminada* <sup>82</sup>, también del '70 (obra-evento en la cual documenta con mapas, postales y registro fotográfico un paseo) <sup>83</sup>. Ehrenberg ha comentado que su obra más importante en Inglaterra es la célebre imprenta de libros de artista Beau Geste Press que dirige junto a Martha y David Mayor, (en la cual se publica a sí mismo y a varios artistas contemporáneos conceptuales de renombre, entre ellos al compositor Michael Nyman) “vista como un impulso creativo, como una acción total. En el mejor espíritu de George Maciunas, el alma catalizadora de FLUXUS desde que concibió el impulso, a principio de los sesenta.” <sup>84</sup>

La acción *A Date With Fate At The Tate* es concebida y ejecutada en el marco del *Destruction in Art Symposium / DIAS*, que aglomera actos subversivos en varias capitales europeas realizados en un mismo tiempo. El llamamiento de DIAS está a tono con el espíritu de “ciertos conceptualismos del momento, que proponían la purificación y la redefinición de todo el sistema artístico tradicional”. <sup>85</sup> Ehrenberg marca la Tate, símbolo de la institucionalidad en el arte, como escenario/víctima/materia para su acción. El suceso es cubierto por la prensa europea de la época, en revistas como *Studio International* y *Der*

<sup>81</sup> Gómez Peña, Guillermo y Ehrenberg, Felipe, *op. cit.*, pp. 200-201.

<sup>82</sup> El artista describe su proceso creativo para esta pieza en “Escultura y caminata”, en Ehrenberg, Felipe, *Vidrios rotos y el ojo que los ve* (Colección Periodismo Cultural Serie Alterna), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, pp. 35-37.

<sup>83</sup> La documentación de estas obras se encuentra en la ya citada tesis de Issa Benítez.

<sup>84</sup> Gómez Peña, Guillermo y Ehrenberg, Felipe, *op. cit.*, p. 202.

<sup>85</sup> Benítez, Issa, *op. cit.*, p. 80.

Spiegel, e incluso es reseñado en México (por Abraham Nuncio, quien lo relata y analiza para *Excélsior*).

En una risible nota en el *Daily Mirror*, el gesto del artista es ridiculizado y se alaba la respuesta de los oficiales del museo:

#### LA OBRA ARTÍSTICA CÍCLOPE QUE LO INTENTÓ CON LA TATE

La Galería Tate en Londres acaba de dar lección (de la cual el presidente Richard Nixon y muchos profesores universitarios podrían tomar nota) en cómo afrontar con tacto una manifestación (...) La Máscara cambió de estrategia. “Yo mismo soy una obra de arte; por lo tanto debo ser admitido”, dijo. De nuevo, los curadores elegantemente batearon la pelota. “Ninguna obra de arte es aceptada en la Galería a menos que sea seleccionada(...) Después de más alegatos el hombre finalmente accedió a quitarse lo que cubría su cabeza, revelándose a sí mismo con un artista mexicano radicado en Londres llamado Felipe.<sup>86</sup>

Ehrenberg, en el mismo tono de sorna con que se condujo en su acción en la Tate, contesta al diario:

Con respecto a su más bien humorístico aunque desinformativo artículo “LA OBRA ARTÍSTICA CÍCLOPE QUE LO INTENTÓ CON LA TATE”, 3 de noviembre de 1970:

Me gustaría enfatizar la cortesía (sic) de los porteros, que aunque me quité la Máscara, jamás se apartaron de mi lado. Fui agredido físicamente por un Supervisor y 2 Guardias de Seguridad, en su malhadado intento de arrebatarme de las manos la grabadora que portaba(...)

El incidente completo fue exitosamente grabado y será reproducido en forma de audiocaset como un documento esencial.

Muy atentamente,

Felipe radicado en  
Londres<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup>THE ONE-EYED WORK OF ART WHO TRIED IT ON AT THE TATE “The Tate Gallery in London has just given a lesson (which President Richard Nixon and many university professors might note) in how to deal tactfully with a demonstration (...)The Hood switched his ground. “I am a work of art myself and therefore must be admitted”, he said. Again the curators gracefully batted the ball. “No work of art is accepted for the Gallery unless selected(...) After more argy-bargy the man finally agreed to remove his head covering, revealing himself as a Mexican artist called Felipe living in London ““The one-eyed work of art who tried it on at the Tate”, comentario sobre el evento aparecido en el *Daily Mirror* el 3 de noviembre de 1970”, *Ibidem*,, p. s/n. (la traducción es mía)

<sup>87</sup> “Re. Your rather humorous though quite misleading article “THE ONE-EYED WORK OF ART WHO TRID IT ON AT THE TATE”, Nov. 3, 1970:

Por otro lado, el artículo de Nuncio, además de realizar un recuento-crónica de la acción, desmenuza su carácter conceptual, la lógica de su transgresión:

En la acción han participado el autor consciente de la misma, que a la vez ha desempeñado el papel de actor, por una parte; por la otra, un público-actor manipulado (no consciente): los espectadores fueron al mis tiempo espectáculo, conjuntamente con los actores que, también de una manera no consciente, se produjeron por la actividad del autor-actor.

El público-actor estaba previsto por el autor, más no determinado. Se determinó en el momento en que este último desencadenó la acción.(...)

El hecho de escoger a las Galerías Tate (a las relaciones sociales que en ellas acontecen) es claro en Ehrenberg. Un museo filtra toda una ideología: la de la sociedad de consumo, en el caso. Aplica al arte, esta ideología se traduce en la definición de la obra artística: lo es toda aquella que merece (el merecimiento es decidido de acuerdo con criterios más ideológicos que estéticos) ser exhibida en una sala “ad hoc” (“es el Patronato de la Tate... el que decide cuál es una obra de arte y cuál no para así poder aceptarla en las Galerías”)(...)

El propósito fue cuestionar, por medio de la actividad artística, la definición engavetada de la obra de arte. Decir, como lo dijo Felipe Ehrenberg, “yo soy una obra de arte”, desmantela toda formulación previa. Tales palabras, por decisión del artista, y por ser dichas en un contexto específico, adquieren la realidad física de la expresión ritual, devienen en ectoplasma sedicioso que rompe con la exclusividad de los contenidos(...)

A partir de la experiencia de Felipe Ehrenberg puede pensarse seriamente en las posibilidades de sistematizar el estupor, la catálisis, el signo contrario. Piénsese en una ampliación y mejora (adecuación) de los métodos dadaístas. Piénsese en la máscara de Felipe Ehrenberg, y también en el traje de buzo de Dalí y en el traje de gorila de John Lennon. Y en contextos tales como una iglesia, un recinto parlamentario, una sala de conciertos, un teatro, un hospital, un manicomio. Pueden crearse obras de arte elevadamente sociológicas y otras no menos explosivas y autónomas como la cinta magnetofónica de Felipe Ehrenberg en la grabó los “diálogos” que desató en las Galerías Tate de Londres.

Tal cinta magnetofónica tendrá el destino duchampiano –primero de escándalo y rechazo, y después de cierto *delay*, de aceptación en la institución- de ingresar por puerta grande a la Tate, un año después del enfrentamiento. En una carta de Sarah Whitfield, encargada de archivo en la Tate Gallery:

---

I would like to stress the politeness (sic) of the porters, who even after I took The Mask off, never left my side. I was physically assaulted by a Supervisor and 2 Security Guards in their ill-fated attempt to wrest the tape-recorder I was carrying out of my hands.(...)

The whole incident was successfully taped and will be reproduced in audio-cassette form as an essential document. (...)

Yours Most Sincerely

Felipe Living In London “ Misiva en la que Felipe Ehrenberg responde a la noticia aparecida en el Daily Mirror, 12 de noviembre de 1970”, *Ibidem*, p. s/n. La traducción es mía.

Estimado Sr. Ehrenberg,

Me ha informado Penny Marcus que usted ha amablemente ofrecido donar al archivo Tate la grabación del acontecimiento orquestado por usted y Stuart Briley aquí en la Tate Gallery el año pasado. Naturalmente estaríamos encantados de tenerlo, ya que marca un acontecimiento importante.<sup>88</sup>

No puede dejar de sorprender la ahora afabilidad institucional (la *Date With Fate At The Tate* es el 21 de octubre de 1970, y esta carta es del 15 de diciembre de 1971). La victoria es ahora redonda, la ironía elevada a la n potencia: si bien Ehrenberg ingresó sin máscara la primera vez, ahora lo podrá hacer de forma infinita con ella, en la forma del audio. Señala Issa Benítez: “Es altamente significativo que el registro de un hecho anti-artístico como éste junto con una grabación del dadaísta Schwitters, hayan sido los documentos con los que la institución fundó su archivo sonoro, precisamente en los primeros años de la década de los setenta”.<sup>89</sup>

*A Date With Fate At The Tate*, aunque no es una pieza que juegue o innove de forma particular con el lenguaje del sonido, tiene un componente definitivamente sonoro que permite su consumación como obra. Sin embargo, Ehrenberg, de una creatividad similar a la de Gurrola, sí llegará a incursionar, de manera específica, con el sonido en aquella época, aunque de manera efímera. El mismo impulso general de curiosidad e imaginación que lleva al neólogo a producir en el terreno del dibujo, la pintura, la gráfica, la escultura, el arte correo, el libro-objeto, lo conduce a finales de los sesenta y principios de los setenta a probar con lo sonoro. Tales pruebas se presentarán en la forma de

---

<sup>88</sup> "Dear Mr. Ehrenberg,

I understand from Penny Marcus that you have very kindly offered to give the Tate archive the tape-recording of the event staged by you and Stuart Brisley here at the Tate Gallery last year. Naturally we would be only too delighted to have it since it marks an important event ." Carta de S. Whitfield dirigida a Felipe Ehrenberg en la que acuerda recibirlo para hacer la copia de la grabación de *A date with fate at the tate*", *Ibidem*, p. s/n. La traducción es mía.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 80.

*ocurrencias*.<sup>90</sup> Las ideas del neólogo, como ocurre con los artistas con proposiciones conceptuales del momento, se extienden más allá de las convenciones; muchas de ellas se quedarán en propuestas, juegos intelectuales a menudo irrealizables en el momento.

...no solamente luz y color que se desprendieran de los soportes tradicionales, sino también sonidos y también movimiento. El movimiento –nunca fui bailarín ni mucho menos- fue, por ejemplo, cuando el primer hombre pisó la Luna hablé yo de nuevas coreografías, que iba a ser posible llevarlas a cabo gracias a los espacios de vacío, los simulacros del alto vacío y sin gravedad que se hacían, y yo ya estaba pensando en coreografías, no siendo bailarín. Y lo mismo con el sonido...

Había toda una serie de sonidos que la ciudad demandaba que se hicieran, porque la ciudad misma los hacía. La sección de trompetas que inauguró (Dámaso) Pérez Prado para los mambos –esas estridencias casi cacofónicas- no eran más que una parte del son montuno, campirano, traído o interpretado en la ciudad. Ése fue el gran aporte de Pérez Prado. Y eso ya lo cargaba yo adentro, por ejemplo. Los músicos, no. Los compositores de la época, Joaquín Gutiérrez Heras y éstos, no lo cargaban; Raúl Lavista no lo tenía. (...) Pero en México estaba ya trabajando Conlon Nancarrow, que era vecino próximo de nuestra casa... Familiarizarse con todo ese tipo de impulsos, me permitieron, me otorgaron la libertad y el derecho de proponer, de manera muy esbozada, sonidos.

Yo en aquel entonces –se nota que mi voz es sonora- empecé a hacer pequeños espectáculos, *microspectáculos*, que no duraban más de 2 o 3 minutos, por ejemplo: varias voces tenores, imitando el sonido de un avión de retropropulsión aterrizando, por ejemplo. Eso ya se podría considerar, hoy día, arte sonoro; en aquel entonces era una obra casi happening, pre-performática. Una pieza que yo hice y que la repetí varias veces (sólo se podía escuchar por gente yendo conmigo en un automóvil): y yo leía en voz alta las placas que a veces formaban palabras, las placas de automóviles: es una pieza sonora porque se dice en voz alta (...) recordé algo que había hecho con Aristides Coen (que acabo de saber que ya no existe más, que ya murió) y que incluía lo de las placas, lo de leer los letreros, que me remite a los poemas concretos de Ian Hamilton Finley (que recoge cosas en la playa que tengan letreros, náufragos, maderas perdidas, en fin, con lo que forma

---

<sup>90</sup> La opinión de Ehrenberg sobre estos chispazos de creatividad:

Ya cuando nos metemos a las sonoridades producidas desde el territorio del teatro o de las artes plásticas, como es mi caso, entramos a un terreno más fangoso, más difícil de definir, que se complica porque por un lado se repudia el objeto, y por el otro lado, no hay conciencia de la documentación. Entonces, hubo cualquier cantidad de ocurrencias, absolutamente novedosas, algunas –muchas de ellas- premonitorias, en el sentido de que surgen de la cabeza de éste o de aquél, pero no arraigan, porque todavía no se llega a esa etapa.

Pienso yo en el *musélet*, la tapita que cubre el corcho de la champaña, que la inventa Dom Perignon en los 1400's, pero que tardó hasta el siglo XIX a poder ser realidad útil y práctica para exportar correctamente la champaña, porque tenían que inventarse toda otra serie de cosas, como entre otras, el alambre retorcidito y las máquinas para eso. O la Cámara Oscura, tanto de Durero como de Da Vinci, que hasta que no se encuentran el nitrato de plata o el celuloide, no fragua(...) no hay un contexto propicio, y que propicie un desarrollo. Entonces, son destellos de ocurrencias, que pueden haber quedado consignadas como tales en esta carta, en alguna... y en pequeñas circunstancias no documentadas. (...)Éstábamos en el plan, muchos artistas, de darle sustancia a cualquier ocurrencia *pasara lo que pasara*; es decir, no era *épater la bourgeoisie*, como el dadaísmo: era realmente buscar, salirse de los paradigmas que nos restringían -o que sentíamos nos restringían-

un poemario visual ya sea reproduciendo fotográficamente o tipográficamente lo que encuentre en las playas)...<sup>9192</sup>

Cuando trabajan en su Beau Geste Press –época que coincide con la aparición del audiocassette en el mercado- Erhenberg y Martha Hellion tienen, en algún momento, el proyecto simultáneo de lanzar una publicación sonora, The Beau Geste Press Cassette/ Gazette, “con obras de los cuates que pudieras escuchar mientras conducías el auto.”<sup>93</sup> Esta idea no prospera:

porque a medida que nos fuimos separando de la letra impresa y nos aproximamos más y más a la imagen en la prensa, y publicábamos menos cosas de poetas y literatos, por más experimentalistas que hayan sido, más de visuales, entonces el Cassette / Gazette perdió vigencia o no se llevó a cabo, porque me hubiera obligado a recurrir más a voces, y a sonidos y a instrumentos, en fin, ese tipo de cosas. Pero el Cassette / Gazette estaba ahí, y seguramente se encuentra mención a eso, no sé, en alguna carta o en algunos intentos que hice para conseguir dinero; se podría encontrar en el archivo de la Beau Geste Press en la National Tate Gallery. No sé, porque todo eso quedó en “veremos”.<sup>94</sup>

Hay una obra que yo perdí en el camino que se llamaba *Sinfonía para celofán hecha para un islandés*, que era muy bella. La mandó por correo, estaba en el corazón de un rollo de papel higiénico, y adentro traía un celofán de verdad, no de plástico sino de verdad, y afuera traía una etiqueta que decía: “Amase bien el celofán, póngalo en la mesa, y escuche lo que sucede en su

---

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> Rocha Iturbide ubica dos poemas sonoros de Ehrenberg, “Maneje con precaución” y “Rota la lógica”, en la revista de poesía sonora *BAOBAB* no. 22 (Voci Hispani Portoghese), a cargo de Enzo Minarelli. “Rota la lógica” figura como de 1986 y “Maneje con precaución” como de 1973; aunque Fernando Llanos me mostró un video de los años ochenta para TV UNAM, del archivo de Araceli Zúñiga y César Espinoza, que compila eventos de poesía visual y ahí aparece “Maneje...” en forma de video y no como pieza sonora –y en los años ochenta, no setenta. “Maneje con precaución” es un poema visual a la Hamilton Finley, con Ehrenberg recorriendo la Calzada Ignacio Zaragoza de la Ciudad de México y leyendo, en su voz característica, los anuncios que encuentra a su paso. Rocha Iturbide compila “Maneje con precaución” en su compilación de Arte sonoro en México para la RAS, y recientemente en la compilación Ready Media, dentro del rubro de poesía sonora. Aquí hago una transcripción del texto:

“Este poema se intitula Maneje con precaución// Báscula de sesenta toneladas, a media cuadra// “La Zorra”: juguetes de importación. En temporada. Artículos de cocina y regalos. Reebok, Charly, Sidney, Converse, Converse, Converse. (al decir “Converse”, Ehrenberg pronuncia la última “e”) Huaraches, jarocho, fábrica de colchas// Medicinas, animales, implementos// Pantalón para dama, pantalón pa’ caballero, fábrica de pantalones y un juego de medio baño con tocador// Enfermedades agudas, crónicas, herramientas-calentadores-chapas-perfiles-láminas-planta-viga// Muros silenciados. Muros repintados// Baje de peso, queme llantitas, gordura y obesidad, tratamientos para subir o bajar de peso // Debilidad sexual, lombrrices-hernias-gordura-nervios-arrugas-canas-impotencia, de 8 a 18. // Si no estrena auto es porque no quiere. Caldo de camarón. Aquí: ¡elefantes, futbolistas, hoy! Niños gratis. En la Ignacio Zaragoza.”

<sup>93</sup> Rocha Iturbide, Manuel, *El arte sonoro en México*, p. 6.

<sup>94</sup> Sí existió en esa época en Inglaterra, como proyecto ambicioso de revista sonora con contenidos de arte contemporáneo, entrevistas y arte sonoro, la *Audio Arts Cassette* de William Furlong, iniciada en 1973. Vid. Furlong, William, *Audio Arts: Discourse & Practice in Contemporary Art*, Academy Editions, Londres, 1994.

entorno mientras que el celofán se estira; el celofán busca recuperar su forma, crepita ligeramente”, y mientras que está uno crepitando, lo hace a uno especialmente sensible a todo lo que está ocurriendo a la distancia: un ladrido de un perro a la distancia, un par de niños jugando lejanos, el craquelar de unas escaleras cuando alguien sube a un piso de arriba.<sup>95</sup>

Luego hice otra obra que se llamo *Factor RH*, que iba de la R a la H, siendo la R rumor y la H humor. Esa obra, si hay registro, está en el Washington Project for the Arts, porque la hice en una residencia, y esa toda fue, como lo fue la conferencia de esta noche, desarrollada como una conferencia, una plática, en donde saco tarjetas y las leo, y poco a poco la R del rumor, de distintos rumores, va cambiando en la medida en que me equivoco o traspongo las palabras para llegar al humor. Estábamos en mero enfrente de la Casa Blanca y tenía que ver con eso.<sup>96</sup>

Si bien Ehrenberg, aunque melómano, no ha incursionado de manera formal al terreno de la música o la composición –que sí al del de la *partitura visual*, pero ésta entendida más en el sentido de *storyboard* cinematográfico-<sup>97</sup> el artista Fernando Llanos, quien ha curado su gran exposición retrospectiva *Manchuria. Visión periférica* y editó el libro que la acompaña, ha tenido a bien señalar una interesante conexión del neólogo con la historia del rock nacional: su amistad con Botellita de Jerez (surgida en 1983) a la vez que su ascendencia sobre los temas y temperamento de dicha banda.

Eso me lo dijo Sergio Arau (...) “Yo era su asistente... Botellita existe gracias a él... Nos empujaron a dejar de pensar en lo que se hacía en el extranjero y voltear a ver la vecindad y los luchadores, el mercado, el *kitsch*”, el “mal gusto” que dice Felipe que tiene...

Yo dudo que entre las bandas de rock nacional, se pueda omitir a Botellita de Jerez como algo que hizo muchas cosas... hasta la Maldita (Vecindad) podría decir que es resultado de eso directamente... y qué chingón que eso venga de un artista plástico... hay una foto que yo tengo, de Pedro Meyer, donde él sale como si estuviera vestido de Botellita de Jerez (...) dos de los tres

---

<sup>95</sup> Manuel Rocha Iturbide me ha señalado un cierto parecido de esta acción con otra de Takehisa Kosugi, violinista y compositor relacionado a Fluxus:

**Micro 1**

Envuelve un micrófono encendido con una hoja de papel muy grande. Átala apretadamente. Mantén el micrófono encendido por otros cinco minutos. FECHA DESCONOCIDA.

(*Micro 1. Wrap a live microphone with a very large sheet of paper. Make a tight bundle. Keep the microphone live for another five minutes. DATE UNKNOWN*)

Friedman, Ken; Smith, Owen; Sawchyn, Lauren, *The Fluxus Performance Workbook*, en [http://topologicalmedialab.net/xinwei/classes/readings/Fluxus/fluxus\\_workbook2.pdf](http://topologicalmedialab.net/xinwei/classes/readings/Fluxus/fluxus_workbook2.pdf), (29 de agosto de 2011), p. 75

<sup>96</sup> Entrevista a Ehrenberg. Otro evento relacionado con el sonido en el que participa Ehrenberg es el International Carnival of Experimental Sounds (ICES) en 1972, un festival masivo de vanguardia en Londres.

<sup>97</sup> El Festival Ala Blanca: Partituras Visuales Ehrenbergianas, en Guanajuato, 2011.

“Botellos” son muy amigos de él... A mí me parece que hay vínculos no sólo con el arte sonoro, sino con el rock nacional.<sup>98</sup>

También Llanos ha señalado que Ehrenberg, además de su gusto por la música, es un apto acordeonista. “Tenía un acordeón rojo, precioso, que yo estuve a punto de comprarle y no me lo vendió (...) era como un Cadillac rojo, grandote, y norteño... Me quedé pensando(...) “¿por qué no indagó tanto por ahí, en cuestiones de música?”<sup>99</sup>”

## **Saliendo de la jaula**

*Jaula*, obra plástica a la vez que partitura, consiste en una suerte de libro de artista con dieciséis cubos concéntricos sobreimpuestos en planas color blanco mate. Esta estructura fue diseñada y elaborada por Arnaldo Coen; correspondió a Mario Lavista añadir puntos plateados, a manera de notación gráfica-musical, por todo lo largo y ancho de las secciones de esta “jaula”. La concepción original dicta que la pieza sea interpretada por cualquier número de pianos preparados. Las notas a usarse son do, la, sol, mi: C, A, G, E. La partitura –los puntos plateados diseminados en los cubos- puede ser tocada por el músico en cualquier orden, tempo o volumen. Este nivel de apertura en la obra, accesible a lo indeterminado e incluso lo azaroso; su carácter interdisciplinario, la obvia referencia en su nombre, y su explícita dedicatoria al genio estadounidense, hacen probablemente de *Jaula* la creación que manifieste, con mayor contundencia, una especie de *efecto Cage* en México.

En tres versiones distintas de *Jaula* (una de los años setenta rescatada por Manuel Rocha Iturbide, contenida en su compilación de arte sonoro mexicano *Ready Media*; otra por Mario Lavista en 2007 para el video documental *Permuting Cage* de Ana Alonso-

<sup>98</sup> Entrevista a Fernando Llanos para esta investigación, agosto de 2011.

<sup>99</sup> *Idem*.

Minutti; otra también tocada por Lavista en 2010 en el marco de la exposición *Rutas de la abstracción* en el Museo de Arte Moderno<sup>100</sup>), se obtiene un sonido misterioso, por momentos oscuro. El efecto de los pedales produce una reverberación, prolongando de manera larga e hipnótica el sonido de las notas. Estos recursos, sin embargo, no hacen de *Jaula* una pieza apacible o quietista; la línea melódica es dinámica, y nos mantiene en un estado de constante tensión emocional. El sonido del piano, al estar “preparado”, se distorsiona; por momentos suena como un *koto* o algún otro instrumento de cuerdas oriental.

La empatía y colaboración creativa entre Coen y Lavista, de la cual *Jaula* es una especie de culminación, comienza mucho antes de la concepción de la pieza. Ambos se conocen desde muy jóvenes, y su amistad estará permeada por la música desde siempre. Mario es sobrino del compositor Raúl Lavista; Arnaldo es hijo de un musicólogo y nieto de una cantante de ópera.

Mario y yo no conocimos porque él es sobrino de Raúl Lavista, y yo frecuentaba a Lavista, que había sido compañero de mi padre en la escuela; yo tendría 17 años, y estaba muy chavo, pero llegaba ahí y me encontraba con Buñuel o con Ernesto de la Peña o Salvador Elizondo, y me empecé a vincular con ellos a través de escuchar música en su casa. Era muy interesante: si oíamos la Tetralogía de Wagner o lo que sea, se hablaba de germanística hasta las discusiones entre Nietzsche y Wagner, etcétera, etcétera, y entonces era fascinante escuchar todo eso; o salía Raúl Lavista, antes de oír Las Valkirias: “Les voy a tocar el tema de cada una de ellas, para que ustedes la reconozcan...” Era una cosa erudita, pero de alguna manera didáctica, y de fácil comprensión para los legos como nosotros, que no oíamos música, porque a los otros que les gustaba la música les pasaba las partituras. Ahí me empecé a vincular con la música a nivel teórico; siempre fui un oyente, porque nací en una familia musical...<sup>101</sup>

En casa del tío, ambos jóvenes descubren a los compositores de la vanguardia del siglo XX: Luciano Berio, Sylvano Bussoti, Mauricio Kagel... y por supuesto, Cage. Lavista recuerda “haber leído en los años sesenta –‘64, ‘65- su primer libro, *Silence*. Y fue realmente una

<sup>100</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=uAth4GJdFh8>

<sup>101</sup> Entrevista a Arnaldo Coen para esta investigación, septiembre de 2011.

especie de revelación para mí ese libro, por muchas razones, y no solamente aquellas que atañen a aspectos meramente musicales (...) fue una figura que me gustó muchísimo...”<sup>102</sup>

Como lo ha rastreado la investigadora musicóloga Ana Alonso-Minutti, tal presencia cageana puede percibirse, por lo menos en la obra de compositor mexicano de la época: Manuel Enríquez, que usó el azar y/o experimentó con el timbre y el color en sus piezas *Reflexiones* (1964), *Ambivalencia* (1964), Segundo Cuarteto de Cuerdas (1967), *Díptico I* (1969) y *Móvil I* (1969), y otras elaboradas en los setenta.<sup>103</sup> Por otra parte, las propuestas estéticas del estadounidense se topan con la reticencia de otros, como Joaquín Gutiérrez Heras -“Cage es uno de los típicos compositores, quizá el primer compositor, cuyas obras siempre tienen que ir precedidas de una conferencia y la conferencia siempre resulta ser más interesante que la música misma”- o Julio Estrada -“La indeterminación (de Cage) parecería ser, en su caso, no querer definir las cosas”.<sup>104</sup> Ahora bien, en el ámbito extramusical, resalta la amistad entre John Cage y Paz, ya para entonces figura poderosa e influyente en el ámbito cultural mexicano; habían planeado, de manera frustrada, en 1967, un viaje juntos a la Ciudad de México, acompañados de otros amigos. Se dedican obras mutuamente: Paz escribe, por ejemplo, el poema “Lectura de John Cage” (“La música/ inventa al silencio,/ la arquitectura/ inventa al espacio./ Fábricas de aire./ El silencio/ es el espacio de la música:/ un espacio/ inextenso:/ no hay silencio/ salvo en la mente”<sup>105</sup>); Cage hace alusión a Paz en el título de su libro publicado en 1967, *A Year From Monday*.

---

<sup>102</sup> Entrevista a Mario Lavista.

<sup>103</sup> Vid. Alonso-Minutti, Ana R., *op. cit.*, p. 117. La investigadora cita a Enríquez, quien afirma abiertamente la influencia de Cage sobre su trabajo, en un texto de Eduardo Soto Millán a principios de los ochenta.

<sup>104</sup> *Ídem*.

<sup>105</sup> Paz, Octavio, “Lectura de John Cage”, *Diálogos, Letras, Artes, Ciencias humanas*, vol. 2. Marzo-abril 1968, núm. 20, p. 3.

El título tiene que ver con una cita que hicieron los dos *a year from Monday* – un año a partir de este lunes. Contaba Cage que el único que cumplió con la cita fue él, porque nadie más se presentó. En ese libro, en la introducción, Cage habla de cómo conoció a Paz en la India, siendo embajador, y que de alguna manera el libro está dedicado a Paz. Es el único libro traducido en México, de John Cage, estoy seguro que por los buenos oficios de Octavio Paz. Lo publicó Era, y nunca más lo reeditaron. ¡Misterio! Es inconseguible...<sup>106</sup>

Entre las influencias en el joven compositor Lavista—desde Schoenberg, Berg, Webern, hasta los electroacústicos, Ligety y Stockhausen- está decididamente Cage. Por ejemplo: en *Divertimento* (1968), de escritura gráfica, pide la participación directa del público, haciendo sonar objetos; en otra versión de la obra, se usan radios: “Durante el tiempo que dure el evento el ejecutante es libre de variar el ritmo, el timbre o ambos, de dicho evento”; *Pieza para un(a) pianista y un piano y un piano* (1970) “consta de siete eventos o sucesos musicales cuyas características (...) los hacen autosuficientes (...) El silencio es el elemento que unifica”; *Continuo* (1971) es una obra para metales, percusiones, dos pianos preparados y cuerdas.<sup>107</sup> Como actividad trascendente de Lavista en esos años, de clara impronta cageana, es su grupo de improvisación *Quanta* (1970-1971), también integrado por Nicolás Echeverría, Antero Chávez, Juan Herrejón y Fernando Baena. *Quanta* tendría una breve pero intensa actividad interdisciplinaria, relacionándose con otros creadores de la época.

Trabajamos mucho con Gloria Contreras, que acababa de fundar el taller coreográfico de la UNAM, gracias inclusive a los buenos oficios de Eduardo Mata, que influyó mucho para que se fundara el taller coreográfico. Hicimos en muchísimas ocasiones, improvisaciones con danza. Era una experiencia realmente extraordinaria. Luego, también hicimos la música para una película (no me voy a acordar para cuál); también la música para una colección que tenía la UNAM que se llamaba *Poesía en Movimiento*, que son discos de poetas. (...) Nos interesó mucho utilizar los instrumentos de Julián Carrillo, que en ese entonces estaban bastante olvidados. *Nadie* utilizaba los instrumentos de Julián Carrillo. Nos interesó no para emplearlos a la manera de JC, para mí eso no tenía el menor interés; me parecía interesante utilizarlos de otra manera. Gracias a la hija de JC, Lolita Carrillo, que se portó muy generosa con nosotros, ella nos prestó los pianos, nos permitió entrar al estudio de Carrillo en San Ángel para elegir inclusive los pianos, nos prestó dos o tres arpas fantásticas que

---

<sup>106</sup> Entrevista a Mario Lavista.

<sup>107</sup> Lavista, Mario, “Sobre sus propias obras”, *Mario Lavista: Textos en torno a la música* (Luis Mario Cortez, editor), Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 1988, pp. 88-101.

tenía ahí guardadas, y bueno, durante dos años estuvimos frecuentando los instrumentos de Carrillo, lo cual le agregaba al grupo algo muy importante, que era el mundo no-temperado...<sup>108</sup>

Las actividades de Lavista en los primeros años de los setenta están permeadas por lo cageano. En 1972, publica en el diario *El Día* “A quien corresponda” -texto conformado por un abigarrado tejido de citas que van desde el mismo Cage hasta Lewis Carroll- cuyo título hace alusión directa a la dedicatoria abierta de *Silence*. También están registradas sus interpretaciones de obras del estadounidense, como *Suite para piano de juguete* y *Música para Marcel Duchamp*.<sup>109</sup> Otro compositor contemporáneo que influye sobre Lavista es György Ligeti: su obra *Kronos* (1969), para 15 o más relojes despertadores<sup>110</sup>, es una especie de respuesta al *Poema Sinfónico para 100 metrónomos* (1962).

En la misma época, se desarrolla el proyecto interdisciplinario de *Danza Hebdomadaria*, en el que ambos creadores están involucrados, junto con figuras de diferentes campos, como los actores Víctor Fosado, Luis Miranda y Pilar Pellicer, la bailarina Colombia Moya y el productor de cine Rafael Sánchez.

Nos reunimos con Rocío Sagaon, que era una bailarina (es, todavía vive), y de alguna manera había viajado mucho y estaba muy metida en la vanguardia, y entonces un día dijo “Oye, Arnaldo, vamos a hacer algo donde estemos involucradas todas las disciplinas, y que cada quien haga lo que se le dé la gana; que no necesariamente si sea bailarín tenga que bailar, que pueda hacer escenografía o cantar o decir o lo que sea (...)

Con Quanta fue que empezamos a trabajar juntos, que nos reuníamos con estas amigas, donde improvisamos. Fue cuando yo empecé a hacer pinturas sobre cuerpos desnudos, en vez de hacer vestuarios -no es que yo quisiera ser de vanguardia sino que no teníamos presupuesto- y resulto que, con el tiempo, fue una cosa que después hicieron unos chilenos y en otras partes del mundo, y yo lo había hecho en el '69, algo así(...)

---

<sup>108</sup> Entrevista a Mario Lavista.

<sup>109</sup> Alonso-Minutti, Ana R., *op. cit.*, p. 118.

<sup>110</sup> “Yo en esa época vivía en París, viví muchos años ahí, y ahí conocí esa obra de Ligeti, y obviamente influido por esta idea de utilizar objetos que no son musicales para hacer música, como el caso de los metrónomos (...) cualquier número de relojes despertadores, en el cual yo ponía las horas diferentes a las que tenía que sonar sus despertadores. Entonces, se amplificaba y lo que tú escuchas es el tictictictictic de todos ellos, como insectos con ritmos diferentes, y de repente suena un prrrrrrrrr, que es otro... en fin, es una obra que puede durar días, o puede durar cinco minutos, depende... como *Jaula*, cuya duración es abierta.”  
Entrevista a Mario Lavista.

Jugábamos con el espacio, con las instalaciones en el escenario... Yo hice una obra que era *Movimiento telúrico*, con los instrumentos de Julián Carrillo de Sonido 13, que usaba el grupo Quanta, y una bailarina al centro, y la falta cubría completamente el escenario, y los personajes bailaban debajo de la falda, después se iba haciendo una inmensa pirámide, y salía de la escena la bailarina, cargada y ahí gigante... En fin, se nos ocurrieron diez mil cosas que hicimos en esa época(...)<sup>111</sup>

La idea de Coen de pintar y trabajar sobre la piel de cuerpos desnudos deviene en un elaborado proyecto musical sobre los mismos, no concretado en el momento.

Yo había programado el hacer una partitura gráfica sobre un cuerpo, que en realidad consistía nada más con meter en una línea punteada de diferentes distancias en blanco y negro; de manera que esta cinta fuera caminando en espiral en el cuerpo humano femenino (yo prefería que fuera femenino, pero después lo planeamos sobre cualquier cuerpo), y que metiéramos a un conjunto de cuatro músicos (...), en vez de que estén viendo un atril con la partitura, estén viendo, a manera de guía esta cinta que pasa por el cuerpo -no la cinta, que sería una referencia de silencios y de sonidos- y por donde fuera pasando lo que equivaldría a tocar como notas serían las partes del cuerpo por donde pasa la cinta. Y simultáneamente, si estaba bailando, también los movimientos. Pero que cada músico leyera en cada uno de los puntos cardinales.<sup>112</sup>

Dentro de este fervor experimental interdisciplinario, en 1973, los amigos Lavista y Coen colaboran por primera vez en una pieza experimental sonora, *Cluster*,

que es, en un piano, tú tomas uno o dos pedazos de madera inmensos, los pones en las teclas negras y en las blancas, tocas el *cluster* con el pedal y la obra es eso nada más, o sea, la resonancia. (...) Un amigo mío, Steve Montague, compositor de EEUU radicado en Inglaterra, hizo una variación, y es fantástico, porque lo que hace es, en vivo, él graba el *cluster* que está tocando, y una vez que se va deshaciendo hacia el pianísimo, como ya lo grabó, lo lee al revés, y por las bocinas empieza a surgir el cluster al revés, de tal manera que lo que oímos es el golpe.<sup>113</sup>

La concepción de *Cluster* ocurre en una fiesta en que ambos están reunidos con amigos músicos. Coen se recarga sobre un piano; de ahí surge el chispazo conceptual que concreta junto con Lavista en una pieza. En 1974, para el catálogo de su exposición *Mutaciones*, Coen pide a Lavista elabore notaciones musicales, que funcionan en lugar de algún texto explicatorio convencional.

---

<sup>111</sup> Entrevista a Arnaldo Coen.

<sup>112</sup> Ídem. Al momento de la plática, Coen busca la posibilidad de llevar esta idea a cabo, con el ensamble mexicano de percusiones Tambuco.

<sup>113</sup> Entrevista a Mario Lavista.

A mediados de los años setenta, Lavista, quien a la sazón labora en la división de Música en Difusión Cultural de la UNAM, promueve la invitación de John Cage a México. Don Albright, ex-agregado cultural en la embajada de Estados Unidos y en ese entonces director de la Biblioteca Benjamín Franklin, coordina la gestión; también, y casi de manera simultánea, invita a otras personalidades de la vanguardia musical y artística; entre ellas el bajista Bert Turetsky, el compositor Luciano Berio, su mujer la soprano Cathy Berberian (quien realiza una presentación conceptual, vocalizando mientras lee una partitura con historietas pop, entre ellas de los personajes de Walt Disney), y el pintor Robert Rauschenberg.<sup>114</sup>

El autor de *Silence* llega finalmente a México a principios de 1976. Cage, a sus 63 años, despliega su inteligencia y encanto personal en una visita memorable: es ya el hombre maduro de imagen afable y risueña con la que ha quedado plasmado en el imaginario colectivo.

En alguna ocasión lo invitamos Nicolás (Echevarría) y yo a ir a que conociera Acolman y conociera Teotihuacán. (...) En Acolman recuerdo que nos bajamos Nicolás, Cage y yo, empezamos a caminar en el bosque para acercarnos a la iglesia, al monasterio, y se empezaron a oír unos cantos gregorianos muy bellos a lo lejos. Entonces Cage nos dijo “¿Ya oyeron qué hermosa música estamos escuchando ahí a lo lejos?” Asentimos nosotros y Nicolás le dijo, “Bueno, John, pues vamos a acercarnos”, y dijo Cage, “No, no, no, se oyen muy bien *pero de aquí*”... Que es una posición muy cageana: es de *aquí* donde se oyen bien, no hay un lugar mejor o peor para escuchar, *aquí* es donde estoy escuchando, no necesito acercarme a la fuente sonora para escuchar mejor, puesto que la audición es totalmente abierta, totalmente libre, y yo decido que desde aquí es la mejor.<sup>115</sup>

Cage ofrece, en esa visita histórica, tres conferencias y un concierto, con la interpretación de la pianista Grete Sultan, en la Biblioteca Benjamín Franklin (Paz no asistirá a estos eventos, pero recibirá amistosamente a Cage en Cuernavaca). El recital constará de sus recientemente compuestos *Etudes Australes I-VIII*, seguido de una selección de *Empty*

---

<sup>114</sup> Entrevista a Arnaldo Coen.

<sup>115</sup> Entrevista a Mario Lavista.

*Words*, texto ensamblado con fragmentos de los diarios de Henry David Thoreau. Tanto los *Etudes* como *Empty Words* fueron compuestos, corrobora Cage a la ávida audiencia de la Benjamín Franklin, con ayuda del I Ching.

Entre los cercanos a John Cage en México se encuentra el recluido compositor estadounidense Conlon Nancarrow, muchos años después reconocido por su experimentación con pianos mecánicos, en aquel momento en la oscuridad y sin gran sustento económico. Cage se interesa por su obra y lo apoya.

Tanto Cage como Ligety en algún momento ayudaron más que moralmente a Conlon Nancarrow. Lo ayudaron muchísimo, porque CN vivía encerrado en su estudio, haciendo sus maravillosas obras para pianola, y tenía muy pocos ingresos, de hecho. Él cuando llega a México, de lo que vive es de dar clases de inglés. Yoko, su mujer, una mujer encantadora y también muy inteligente, es universitaria, trabaja en la Universidad. Efectivamente, Cage visitaba a Nancarrow, le parecía extraordinario lo que estaba haciendo con sus pianolas y toda esta nueva concepción de lo que es el canon, de las relaciones canónicas, ya no relaciones con números enteros sino con fracciones, lo cual te crea una especie de politempo, que son varias voces corriendo a diferentes velocidades. (...) <sup>116</sup>

Después de sus presentaciones, Cage partirá de la ciudad de México y, según cuenta Arnaldo Coen, regresará brevemente, después de

un viaje al desierto (creo que iba a Sonora), para probar unos micrófonos de contacto con un equipo que traía, porque estaba investigando de qué manera podía estar relacionada la...en una de sus conferencias él habló mucho sobre *Estelares*, partitura que hizo sobre las estrellas... quería experimental y se iba a ir, a ver si con micrófonos de contacto, en determinadas cactáceas, ponerlos, y poder hacer música, como si las cactáceas fueran instrumentos... <sup>117</sup>

Estimulados al máximo por las ideas y personalidad del estadounidense, Coen y Lavista lo estarán esperando para regalarle un original de *Jaula*, homenaje que acaban de realizar en su ausencia, que hace uso de la afortunada concordancia numérica: ese año, 1976, Cage cumple 64 años de vida, número primordial del sistema adivinatorio chino. El compositor de *4'33* partirá de México con su regalo. Mantendrá una excelente relación a distancia con Lavista, quien lo publicará, primero en su revista musical *Talea*, luego en su sucesora,

---

<sup>116</sup> Entrevista a Mario Lavista.

<sup>117</sup> Entrevista a Arnaldo Coen.

*Pauta*. De entre los amigos mexicanos de Cage, es quizá Nicolás Echevarría, miembro de Quanta, con quien guardará la amistad más estrecha, apoyándolo y colaborando con él en su posterior carrera como cineasta.<sup>118</sup> *Jaula* verá su estreno en 1977, en la Sala Manuel M. Ponce. Lavista la interpretará a cuatro manos con su colega Federico Ibarra. Treinta años después, ha revivido la pieza, pero no se ha constreñido a interpretarla con las reglas originales: ha preparado el piano con objetos pequeños, y ha utilizado más notas que las C, A, G y E del epónimo apellido. Quizá en esta independencia de las propias reglas encuentra mayor concordancia con el pensamiento libertario cageano.

Ahora bien, es fundamental enmarcar a *Jaula* al lado de una serie de piezas realizadas por Coen en esa misma época, todas en una búsqueda con respecto al carácter del porvenir de la pintura, su relación con los demás lenguajes artísticos, dentro del microcosmos del cubo. En 1976, realiza la pieza *Mutaciones*, misma que enseña a Lavista: de ahí deducen puede realizarse la partitura dedicada a Cage. De una copia de *Mutaciones* es donde se realiza *Jaula*. Coen comenta que, en ese entonces “como desde la época de Plinio (...) se hablaba que la pintura ya se había acabado (...) Yo dije que ya se había acabado la pintura, y un día caminando por la calle, me di cuenta que no se había acabado; que estaba Comex, Sherwin-Williams, Winsor & Newton: la pintura no se ha acabado, ahí hay millones de litros para que no se acabe. Entonces fue cuando yo hice el de color, con la idea de que el color es pintura (o en realidad es luz).”<sup>119</sup> Al tiempo que Lavista genera la partitura en *Jaula*, Coen añade colores a otra copia de *Mutaciones*, y de ahí aparece la pieza *Trans/mutaciones* (1976): cada cubo concéntrico estará formado por dos capas, alternando entre colores cálidos y fríos. De 1980 a 1981, la idea del cubo vuelve a ser usada, ahora en

---

<sup>118</sup> Entrevista a Mario Lavista.

<sup>119</sup> Entrevista a Arnaldo Coen.

conjunción con el escritor Francisco Serrano, para la pieza *In/cubaciones*: frases y palabras escritas en las artistas de los cubos, crean un poema que se desarrolla y muta según pasamos las hojas.

A finales de los setenta, Coen desarrollará aún otro proyecto relacionado al I Ching, con posible vinculación sonora: *El cubo de los cambios*, pieza formada por representaciones cúbicas de los 64 hexagramas, que forman un gran cubo:

Ya la concebí yo en función de hacer una representación de los trigramas que fueran reconocibles: el Trueno, el Fuego, la Montaña, etcétera., de manera que tú pudieras armar los paisajes visuales que fueran una posibilidad combinatoria de cada seis caras con la otra, de un potencial de  $384 - 6$  a la  $384$  potencia de posibilidades combinatorias. (...) dije: “Mario, quiero meterle música a esto. No sé si meterle notas (...) La idea era seguir jugando con ese concepto de las mutaciones (...) no hallamos la forma. Hasta actualmente mandé a ver si se puede financiar ese proyecto, de hacerlo interactivo (...)”<sup>120</sup>

Otro proyecto suyo que permanece sin concretarse, desarrollado junto con Lavista y el compositor Antonio Russek a principios de los años ochenta, es el de una escultura de 20 metros con celdas fotoeléctricas que produciría sonidos, dependientes de la iluminación solar y los cambios de viento. La realización fue suspendida con la devaluación del peso, aunque ya se había pagado a los artistas.

Para cerrar este capítulo: según el padre dominico Julián Pablo, prior de la Iglesia de Santo Domingo en el Centro Histórico, Cage volvió a la Ciudad de México a principios de la década de los noventa, para presentarse en Santo Domingo.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Entrevista a Arnaldo Coen.

<sup>121</sup> Así me lo indicó Manuel Rocha. Fue imposible entrevistar a Julián Pablo antes de la terminación de este trabajo.

## Repensando el escorpión, la máscara y la jaula

Hemos ya esbozado los escenarios en que nuestros tres instantes sonoros pudieron existir, cada uno sobre/viviendo a su manera para la posterioridad: *En busca del silencio*, sacado de los escombros en maniobra rescatista de investigador; *A Date With Fate At The Tate*, en su carácter paradójico de acción efímera a la vez que documentada; *Jaula*, en el cuerpo matérico en que fue hecha de manera plástica, y en sus casi infinitas posibles reinterpretaciones musicales. Las tres obras, de sensibilidades y estrategias creativas disímiles entre sí, provienen de un mismo mundo donde las sendas de sus creadores se entrecruzaban continuamente. Ehrenberg y Coen iniciarán sus carreras casi de manera paralela y presentarán juntos en la exposición *Al alimón* (1969) junto con Sergio Aragonés en la Galería Pecanins; Coen y Gurrola participarán juntos en el legendario filme experimental *Robarte el Arte* (1972), que toma base sus peripecias en el Documenta 5 de Kassel para crear un irónico *statement* sobre la compleja naturaleza de lo artístico; tanto Coen como Gurrola colaborarán con Jodorowsky: el primero como su escenógrafo (1964) en *Víctimas del deber* de Ionesco; el segundo en el performance *Frailes Deja Vú* (1967) en Bogotá, donde ambos caminarán, encapuchados, a lo largo de la famosa Séptima Avenida de la capital colombiana.

Este ensayo propone que nuestras tres piezas (su escucha y su lectura) sirvan como goznes para futuras investigaciones sobre el mundo en que fueron creadas; como generadoras de nuevas preguntas. En el caso de *En busca del silencio*, nos enfrentamos a una obra que, ya solamente por la aparición de dos artistas de relevancia, Gurrola y Fosado, debería figurar más en los anales. Encontramos que no asoma en la literatura sobre jazz en México. Por sus características, merecería no sólo aparecer en esta última, sino también, en

su carácter precursor, como parte de trabajos y textos concernientes a la genealogía de música contemporánea, experimental y pop con elementos e instrumentos prehispánicos (Antonio Zepeda y Jorge Reyes, según el testimonio de Ester Echeverría, ya figuran desde la época de Las Musas; además de sus trayectorias, podríamos considerar, desde la trinchera del rock mexicano, a proyectos como los de Náhuatl, Toncho Pilatos, Nuevo México, Mr. Loco o la Banda Elástica). De manera más amplia, la experiencia de Escorpión en Ascendente, traída a la luz en 2007 con de la reedición y remasterización en disco compacto, a cargo de Manuel Rocha Iturbide, de *En busca del silencio* (que además de las pistas originales incluyó intervenciones sonoras realizadas por artistas contemporáneos)<sup>122</sup>, debe figurar, de ahora en adelante, en cualquier trabajo a realizarse con respecto a la presencia del nativismo -elemento crucial para el proyecto de identidad nacional moderna- en la música popular, académica, sinfónica y de toda índole en México. El disco también puede ser el punto de partida, como sugiere la académica y artista Mariana R. Botey, para una investigación a fondo de una vena nativista específicamente en el pensamiento y la estética de Gurrola, artista fundamental de la segunda mitad del siglo XX sobre el cual queda mucho por trabajar y escribir, aprovechando, como este texto, el testimonio de quienes laboraron con él y la riqueza del archivo de la Fundación Gurrola.

Como creador influido por el pensamiento batailleano, Gurrola borraba las pistas que llevaban hasta sus creaciones, y avanzaba de manera expansiva hacia nuevos trabajos, sin mayor preocupación por lo ya realizado (en palabras de Rosa Gurrola: “Juan

---

<sup>122</sup> Manrico Montero, Manuel Rocha Iturbide, Iván Naranjo, Julio Clavijo, Machintosco (Víctor H. Romero y Vicente López Nadal, Arthur Henry Fork, José Manuel Mondragón, Mauricio Valdés, Antonio Russek, Rogelio Sosa, Taniel Morales, Israel Martínez, Guillermo Galindo, Alejandro Casales, Mario de Vega y Jorge Reyes.

José era una caja de sorpresas, y gracias a que estuve organizando su archivo es que supe muchas cosas... Él siempre estaba hacia su presente y hacia el futuro, en cuestión de proyectos... *el pasado no le interesaba absolutamente nada*<sup>123</sup>). *En busca del silencio* es un caso emblemático de este *modus operandi*. Pareciera que absolutamente todo es opaco. ¿Por qué brindaría Gurrola al proyecto musical el mismo título de la obra fílmica experimental de Kenneth Anger, si no existe conexión temática evidente entre ambas creaciones? ¿A qué podemos achacar esta suerte de plagio; tiene su razón de ser en que la película es en parte un homenaje a la música pop a la que Gurrola era tan afecto? ¿O a alguna relación de Gurrola, quien se sabe tenía un interés por lo oculto, con el pensamiento angeriano?<sup>124</sup> ¿Cuál es el origen de las letras declamadas por Gurrola a lo largo del disco? ¿Son creaciones propias, citas, un collage textual de su vasta cultura? ¿Por qué las letras del disco son en inglés? ¿Responde a la misma lógica cosmopolita anglocéntrica del rock hecho en México, compuesto y cantado comúnmente en inglés? ¿A alguna aspiración de internacionalización? ¿No es curioso, por decir lo menos, encontrar un trabajo musical con elementos prehispánicos, a la vez que con letras en inglés? ¿Cuál es el verdadero lugar del factor nativista en la concepción del disco, si consideramos que los instrumentos prehispánicos no tienen un rol protagónico en la música? ¿Qué tanto liderazgo creativo tuvo en el grupo Víctor Fosado frente a Gurrola?

Bastante menos misterio rodea nuestras otras dos piezas, aunque también detonan con fuerza un número de cuestiones. Al comienzo del texto, esgrimimos la posibilidad de una especie de “efecto Cage” sobre el México de ese entonces, cuya consecuencia fuera la

---

<sup>123</sup> Entrevista a Rosa Gurrola.

<sup>124</sup> Hay que mencionar que hay otros Escorpiones en Ascendente: una canción del disco *Vive Le Rock* (1985) de Adam Ant se llama “Scorpio Rising”; un disco del grupo Death In Vegas se titula también *Scorpio Rising* (2002)

de incursiones en el sonido por parte de artistas normalmente consagrados a otros lenguajes. ¿Qué lugar tiene *Jaula* frente a esa hipótesis? Ciertamente, es la pieza que de manera más literal y tangible se alinea a la poética cageana; esto es aún más significativo aún si consideramos que, después de ella, Mario Lavista y Arnaldo Coen no han vuelto a trabajar con esa misma contundencia en algún proyecto conceptual. ¿Podríamos arriesgar a decir que, quienes llegaron más lejos, fueron quienes más rápidamente desistieron en continuar en una senda experimental que comprometía demasiado?<sup>125</sup> No obstante su relación personal y admiración por John Cage, Mario Lavista comentó, en la entrevista concedida para este trabajo, sobre su resistencia a seguir con literalidad el programa estético-vital del estadounidense:

---

<sup>125</sup> Mario Lavista, cuando le pregunté sobre esta supuesta renuncia al camino de la experimentación en su trabajo, después de la época de *Jaula*:

(...) yo me alejo del grupo Quanta, y el hecho de volver una vez más a la escritura fija no significa de ninguna manera que estás abandonando una cierta actitud de experimentación o curiosidad por ciertos aspectos de orden musical. Yo comencé –estoy hablando ya a fines de los setenta- a interesarme muchísimo en las entonces nuevas técnicas instrumentales o nuevas técnicas en los instrumentos tradicionales-. Entonces comencé a hacer toda una serie de obras en la que quería yo recorrer la familia de las flautas –el oboe, el clarinete, el fagot- explorando estas nuevas voces que los instrumentos tradicionales todavía nos ofrecen- y tratando de integrar todos estos elementos, o como los llama el contrabajista Bertram Turetzky, “delicias sonoras”, tratar de integrar estos elementos a mi propio lenguaje, mi propia gramática, mi propia retórica para que esos elementos se integren a la música y no simplemente aparezcan como “efectos” que no tienen nada que ver con la estructura y la forma de la obra.

Abandonar la improvisación para ir a la escritura fija y explorar las técnicas instrumentales no es de ninguna manera volverse conservador; es simplemente tomar otra carretera para ahora explorar estos elementos. Inclusive en la exploración de las técnicas instrumentales, a mí me interesaba también el *no temperamento*, y eso evidentemente tenía que ver con Quanta y los instrumentos de Carrillo. Entonces, en las nuevas técnicas instrumentales, tú podías utilizar ciertas posiciones no-tradicionales para emplear cuartos de tono, octavos de tono, que te permiten del temperamento, y efectivamente en todas las obras que hice en esos diez, quince años, me interesaba salirme del temperamento e integrar el color como un elemento estructural. Es decir, que el color fuera tan importante como la altura, como el ritmo, como la textura; que fuera un elemento que me sirviera para articular una forma musical. (...)Para mí toda esta cuestión de las partituras gráficas, de la improvisación, llegó un momento en que se agotó, o yo me agoté frente a ellos –no es que se agoten ellos- por eso cambié a los instrumentos tradicionales. (...) Es un regreso, digamos, a ejercer la composición *con oficio*; es decir, tienes otra vez que ejercer la escritura musical como un pintor que en lugar de hacer obras conceptuales, regresa a su tela, a pintar. (...)<sup>125</sup>

Yo creo que el arte y la vida están separados; llevan dos caminos (...)... sigo admirando muchísimo a Cage, pero eso es algo en lo que yo no puedo participar porque no estoy de acuerdo. Yo creo que el arte tiene su propia vida, que el arte se alimenta del arte, y que si tú quieres expresar sentimientos a través del arte, me parece que es mejor expresarlos en la vida, porque es mucho más agradable expresar el amor a una mujer en la vida real que...

Ese punto también yo me acuerdo que lo discutieron mucho Paz y Cage, el del arte como algo separado de la vida, o el arte y la vida como una entidad. Siempre discutieron sobre eso, y naturalmente Paz estaba en la separación entre el arte y la vida, mientras que Cage siempre defendió esa idea fantástica por otra parte; conceptualmente, es una maravilla. Yo creo que a Cage no se le puede seguir. Yo creo que las cosas que hizo solamente Cage las podía hacer... no solamente porque él las hacía, sino porque las hacía por inteligencia, por intuición, por imaginación, y porque su manera de vivir *era* de esa forma: él vivía así. En su vida no había contradicción entre el arte y la vida, él vivía de esa manera. Es muy peligroso seguir a Cage, porque es seguir una forma de vida, no solamente una tendencia musical. Yo puedo tener una influencia de Debussy. Claro, para mí es muy claro que mi influencia es de la música. Su vida va para otra parte.

Podríamos debatir que las poéticas o programas creativos-existenciales de un Gurrola y un Ehrenberg, son, en general, más radicales en el orden experimental, así como comprometidos con la transgresión de formas, en comparación con la plástica de un Arnaldo Coen. De cualquier manera, regresemos a la primera premisa de este trabajo: en aproximadamente la misma época, unos jóvenes artistas mexicanos, cada cual con una visión del mundo y aspiraciones creativas distintas entre sí, incursionaron de manera importante en trabajos de carácter sonoro, con poca o casi nula reincidencia en tales terrenos en las siguientes décadas. Una propuesta que puede emanar de este ensayo: el periodo en que fueron realizadas las obras tuvo las condiciones suficientemente propicias – de estímulo para el riesgo, de libertad artística, de colaboración interdisciplinaria entre pares- para que sucedieran tales brotes creativos en individuos entre cuyo intereses principales *no* estaban lo sonoro o lo musical. No obstante Gurrola participara activamente en la musicalización de sus obras o que la música sirva como inspiración o pasatiempo<sup>126</sup>;

---

<sup>126</sup> "Por aquí y por allá, Juan José Gurrola tiene que ver con la música. Las más de las veces la escucha (en discos, en cintas) e interrumpe la audición para decir: "¿Sabes? Yo quisiera..." También con frecuencia la escucha porque le suscita una idea para ser dicha en un ballet, en un show, en una obra de teatro, para escribir un poema, para estar viviendo y sobreviviendo." Melo, Juan Vicente, *op. cit.*, p. 133.

no obstante Ehrenberg tenga aptitudes musicales y su trabajo pudiera influir en una generación de artistas pop; y no obstante a toda la tradición melómana de Coen, es improbable que un artista, por más desbordante que resulte su pulsión creativa, se desarrolle con la misma potencia en todos los lenguajes en que incursione. Quizá hubiera sido necesario que la banda Escorpión en Ascendente se mantuviera unida para que, sumados sus talentos, dicho proyecto hubiera continuado con la misma fuerza de *En busca del silencio*; quizá hubiera sido necesaria una inversión mayúscula de tiempo y esfuerzo por parte de Ehrenberg para realizar su gaceta sonora, mismos que prefirió dedicar a otras actividades de mayor interés personal u oportunidad de desarrollo. Jodorowsky mismo, en quien hemos depositado un peso importante como uno de nuestros probables precursores: aunque no ha abandonado el campo de la creatividad, tampoco prosigue en el campo de la ejecución de música o composición, ya no digamos de la experimentación con sonido; ni siquiera continúa siendo lo teatral o dramático su principal terreno de exploración. Un Víctor Fosado, por su lado, sí continuaría con sus investigaciones musicales más a fondo - así nos lo indica su trayectoria- probablemente porque su vocación por el lenguaje sonoro fue más allá del fervor interdisciplinario de su época con Escorpión en Ascendente.

Lo cierto es que *hubo* un momento en que estas creaciones sonoras fueron posibles; motivadas, sí, por las inquietudes propias de los artistas, pero más aún por un campo artístico-cultural excepcional que fomentaba la expansión ilimitada de la creatividad, haciendo uso de todo tipo de formas, lenguajes y expresiones –y ahí está incluido lo sonoro, como una manifestación más-. *En busca del silencio*, *A date with fate at the Tate* y *Jaula* son creadas por artistas en cuyo entorno existen posiciones de disidencia frente a las instituciones (pensemos en las estrategias del Salón Independiente, en la gráfica del

movimiento de '68); existen también propuestas estéticas y discursivas definidas que cuentan, entre sus principales intereses, juegos nuevos entre la palabra, la escritura, el cuerpo, la dramaturgia, lo performativo, lo musical, la visualidad y lo cinematográfico: por así decirlo, provocaciones –unas más osadas, otras más cautelosas- de los confines entre lenguajes. No hay espacio en este ensayo para trazar un panorama general o un gran relato de la vida intelectual y creativa en México de esos años, aunque la máxima aspiración de mi investigación sea la de aportar a futuras discusiones sobre la compleja relación entre esta escena de vanguardia artística nacional de esos años y el circuito de vanguardia internacional: un entramado de flujos y tensiones, en cual puede explicarse que aparezca un disco que sueñe a free jazz de Chicago con instrumentación prehispánica; que un mexicano auto-exiliado, al poco tiempo de llegar a Inglaterra, se inserte en el programa de vanguardia internacional y realice una crítica genérica al poder institucional museístico de cualquier parte del mundo; que la visita de una figura definitoria del pensamiento conceptual acelere la materialización de una colaboración interdisciplinaria de dos artistas de campos distintos pero con inquietudes estéticas similares. El estudio de estas piezas específicas, de nuestro escorpión, nuestra máscara y nuestra jaula, nos aleja de pensar que la escena nacional fuera tan solo derivativa de lo que ocurría fuera, o que estuviera constituida como un espacio endogámico de atraso. Como todos los innovadores del sonido han dicho de una forma u otra: para conocer mejor un mundo hay que escucharlo de cerca, siempre más de cerca.

## MATERIAL CONSULTADO

### BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W., *Monografías musicales* (Obra completa 13), Akal, Madrid, 2008, 508 pp.

Arrabal, Fernando, *Teatro pánico* (edición de Francisco Torres Monreal), Cátedra, Madrid, 1986, 232 pp.

Benítez, Issa, *Arte no objetual y reconstrucción documental: perspectiva teórica*, tesis Universidad Iberoamericana, 1997, 133 pp.

Benítez, Issa (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México: Disolvensias (1960-2000)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, 322 pp.

Bulatov, Dmitry, *Homo Sonorus: una antología internacional de poesía sonora* (catálogo), Radio Educación, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004, 442 pp.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000, 189 pp.

Cage, John, *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Hanover NH, 276 pp.

\_\_\_\_\_, *Del lunes en un año*, Era, México, 1974, 210 pp.

Coen, Arnaldo, *Arnaldo Coen: a la orilla del tiempo* (Catálogo de exposición), Museo de Arte Moderno, México, 1986.

\_\_\_\_\_, *Versiones y perversiones* (Catálogo de exposición), Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 1990, 25 pp.

Cortez, Luis Jaime (editor), *Mario Lavista: Textos en torno a la música*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 1988, 167 pp.

Debroise, Olivier (editor), *La era de la discrepancia; arte y cultura visual en México*, UNAM / Turner, México, 2006, 469 pp.

Del Conde, Teresa (coordinadora), *Derroteros: Manuel Felguérez*, CONACULTA / Dirección General de Publicaciones, México, 2009, 162 pp.

Derbez, Alain, *El jazz en México: datos para una historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, 480 pp.

Domínguez Aragonés, Edmundo, *Tres extraordinarios: Luis Spota, Alejandro Jodorowsky, Emilio "Indio" Fernández*, J. Pablos, México, 1980, 185 pp.

Echeverría, Ester; Monsiváis, Carlos; et al., *Víctor Fosado: De todos los tiempos. Retrospectiva*. Museo Franz Mayer, 2001, 48 pp.

Ehrenberg, Felipe, *Vidrios rotos y el ojo que los ve* (Colección Periodismo Cultural Serie Alterna), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, 215 pp.

Escoto, Daniel, Entrevista (vía correo electrónico) a Remi Álvarez. Noviembre de 2011.

\_\_\_\_\_, Entrevista a Arnaldo Coen. Inédita, septiembre de 2011.

\_\_\_\_\_, Entrevista a Ester Echeverría. Inédita, agosto de 2011.

\_\_\_\_\_, Entrevista a Felipe Ehrenberg. Inédita, septiembre de 2011.

\_\_\_\_\_, Entrevista a Angélica García. Inédita, agosto de 2011.

\_\_\_\_\_, Entrevista a Mario Lavista. Inédita, agosto de 2011.

\_\_\_\_\_, Entrevista a Fernando Llanos. Inédita, agosto de 2011.

\_\_\_\_\_, Entrevista (vía correo electrónico) a José Navarro. Noviembre de 2011.

\_\_\_\_\_, Entrevista a Ofelia Medina. Inédita, noviembre de 2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Rosa Vivanco de Gurrola. Inédita, septiembre de 2011.

Friedman, Ken (editor), *The Fluxus Reader*, Academy, Chichester / West Sussex, 1998, 309 pp.

Friedman, Ken; Smith, Owen; Sawchyn, Lauren, *The Fluxus Performance Workbook*, en [http://topologicalmedialab.net/xinwei/classes/readings/Fluxus/fluxus\\_workbook2.pdf](http://topologicalmedialab.net/xinwei/classes/readings/Fluxus/fluxus_workbook2.pdf), (29 de agosto de 2011), 117 pp.

Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, 234 pp.

García Ponce, Juan, *La aparición de lo invisible*, Siglo XXI, México, 1968, 218 pp.

\_\_\_\_\_, *Trazos*, UNAM, México, 1974, 294 pp.

Gurrola, Juan José. Currículum Vitae Extenso en < fundaciongurrola.org >, otoño de 2011.

Gurrola, Juan José (con Alegría Martínez), *Memorias*, Ediciones El Milagro / CONACULTA, México, 2007, 181 pp.

Hellion, Martha (coordinadora), *Libros de artista*, Turner, Madrid, 2003.

\_\_\_\_\_, *Ulises Carrión. Mundos personales o estrategias culturales*. Turner, Madrid, 2003.

Hendricks, Geoffrey, *Critical mass: happenings, fluxus, performance, intermedia, and Rutgers University, 1958-1972*, Rutgers University Press, New Brunswick, Nueva Jersey, 2003, 211 pp.

Hendrix, Jon, *Fluxus Codex*, Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection (Detroit, Michigan) / H.N. Abrams (Nueva York), 1998, 616 pp.

Jenkins, Janet (editora), *In the spirit of Fluxus*, Walker Arte Center, Minneapolis, 1993, 191 pp.

Jodorowsky, Alexandro, *Teatro pánico*, dibujos de José Luis Cuevas, Era, México, 1965, 80 pp.

\_\_\_\_\_, *Antología pánica* (prólogo, selección y notas de Daniel González Dueñas), J. Mortiz – Planeta, 1996, 338 pp.

\_\_\_\_\_, *Teatro sin fin: tragedias, comedias y mimodramas*, Siruela, Madrid, 2007, 441 pp.

\_\_\_\_\_ ; Costa, Marianne, *La vía del tarot*, Grijalbo, México, 2004, 661 pp.

Joseph, Branden W., *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage (A "Minor" History)*, Zone Books, Nueva York, 2008, 480 pp.

Kahn, Douglas, "Lo último: Fluxus y la música", *l'Esprit de Fluxus*, Fundació Tapies, Barcelona, 1994.

Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2001, 455 pp.

Kahn, Douglas; Whitehead, Gregory (editores), *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avantgarde*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992, 452 pp.

Kellein, Thomas, *Fluxus*, Thames and Hudson, Londres, 1995, 142 pp.

Kirby, Michael, *Estética y arte de vanguardia*, Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1976, 214 pp.

Llanos, Fernando (editor), *Felipe Ehrenberg: Manchuria, visión periférica*, Diamantina / Río Negro Producciones, México, 2007, 319 pp.

Manrique, Jorge Alberto; Eder, Rita; et al., *Ruptura. 1952-1965: Catálogo de la exposición*, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 1988, 191 pp.

Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Antología de escritos y manifiestos*, Akal, Tres Cantos Madrid, 2010, 483 pp.

Melo, Juan Vicente, *Notas sin música* (compilación por Alberto Paredes), Fondo de Cultura Económica, México, 1990, 576 pp.

\_\_\_\_\_, *La obediencia nocturna*, Era, México, 1987, 194 pp.

Motta Arciniega, Litzajaya, *Los Cristos de David Alfaro Siqueiros*, tesis de posgrado en Historia del Arte, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, 2010, 59 pp.

Ortega, Josefa et al., *México abstracto. La colección del Museo de Arte en el espíritu de una época (1950-1979)*, Museo de Arte Moderno, 2010, 320 pp.

Paz, Marie-Jose; Castañón, Adolfo; Torres Fierro, Danubio (editores), *A treinta años de Plural (1971-1976), revista fundada y dirigida por Octavio Paz*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, 178 pp.

Popper, Frank, *Arte, Acción y Participación. El artista y la creatividad hoy*. Akal, Madrid

Rocha Iturbide, Manuel, *Arqueología de la música experimental en México* (texto para la compilación *Ready Media. El arte sonoro en México*), Laboratorio Arte Alameda, México, 2011, 11 pp.

\_\_\_\_\_, *El arte sonoro en México* (ensayo en el booklet del disco de la RAS 7/ Revista de Arte Sonoro), Universidad de Castilla-La Mancha (Centro de Creación Experimental, Facultad de Bellas Artes), Madrid, 2004.

\_\_\_\_\_, *El jazz zen de Juan José Gurrola*, <[http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ElArteSonoroEnM\\_xico..pdf](http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ElArteSonoroEnM_xico..pdf)> (verano de 2011).

\_\_\_\_\_, *La música electroacústica en México. Cronología comparada*. (ensayo en booklet de la compilación *México Electroacústico*)

\_\_\_\_\_, *¿Qué es el arte sonoro?*, <[www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html](http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html)> (verano de 2011).

Sanchez Puig, Loudes; Maldonado, Ignacio, *La osadía Jodorowsky. Los primeros happenings latinoamericanos*, tesis Universidad Iberoamericana, México, 1996, 224 h.

Schechner, Richard, *El teatro ambientalista* (prólogo de Juan José Gurrola), Árbol / Dirección de Teatro y Danza UNAM, México, 1988, 421 pp.

Schneider, Luis Mario (selección de textos e introducción), *El estridentismo: la vanguardia literaria en México*, UNAM / Coordinación de Humanidades, serie *Biblioteca del estudiante universitario*, México, 1999, 205 pp.

Schuppenhauer, Christel (editora), *Fluxus virus, 1962-1992*, Galerie Schuppenhauer, Colonia, 1992, 399 pp.

Sichel, Berta (editora), *Fluxus y Fluxfilms, 1962-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 341 pp.

Taylor, Brandon, *Avant-Garde and After. Rethinking Art Now*, Prentice Hall, Upper Saddle River-Nueva Jersey, 1995, 176 pp.

Tello, Aurelio (coordinador), *La música en México: panorama del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, 2010, 757 pp.

Varios autores, *Manifiesta. Muestra de instalaciones y performance / De Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo y Marcos Kurtycz*. INBA / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, 31 pp.

## HEMEROGRAFÍA

Alonso Minutti, Ana R. "Permuting Cage," *Brújula: revista interdisciplinaria sobre estudios latinoamericanos* 6 (2007), pp. 114-23.

Higgins, Dick, "Statement on Intermedia", *Dé-coll/age (décollage)*, Something Else Press, Nueva York, Julio de 1967.

León Jr, Julio, "Gurrola escribirá Música por el Cristo de Siqueiros". Extra.

López Moctezuma, Juan, "El jazz de Juan José Gurrola", *El Universal*, 1970.\*

Melo, Juan Vicente, "Juan José Gurrola: otra ocasión de decir sí y no a todo y a nada", *Revista Generación*, número 31, diciembre 2000-enero 2001.

Paz, Octavio, "Lectura de John Cage", *Diálogos, Letras, Artes, Ciencias humanas*, vol. 2. Marzo-abril 1968, núm. 20, p. 3.

Rocha Iturbide, Manuel, "Acerca de John Cage", *Revista La Pusmoderna*, México D.F., número 3, 1991.

\_\_\_\_\_, *El arte sonoro en México*, *Revista Curare*, México D.F, núm. 25, 2005.

Segovia, Rafael, *En busca de la expresión artística*, *Revista Siempre*, México, D.F., 1970.

“Surge el Jazz Mexicano (La “Onda” la Inició Juan José Gurrola/ Es Nueva Forma de Expresión Teatral/ Lo Último: La Música “Neuro Atonal”, *Excelsior*, México D.F., miércoles 28 de enero de 1970.

“Testimonios para el futuro: Juan José Gurrola o fracasar para triunfar”, *La Capital*, México D.F., 22 de marzo, 1970.

## DISCOGRAFÍA / AUDIO

Bulatov, Dmitry (compilador), *Homo Sonorus: una antología internacional de poesía sonora*, Radio Educación, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004, 4 discos, 300 mins.

Gurrola, Juan José et al, *En busca del silencio / Escorpión en Ascendente* (remasterización a disco compacto por Manuel Rocha Iturbide, plus intervenciones de músicos y artistas), Universidad del Claustro de Sor Juana – Celda Contemporánea, 2007, 55 mins.

Cherry, Don; Frangipane, Ronald; Jodorowsky, Alejandro; *The Holy Mountain* (música original)

Laboratorio de Creaciones Intermedia, *Ruidos y susurros de las vanguardias, 1909-1945* (2 cds), Facultad de Bellas Artes / Universidad Politécnica de Valencia, 2008. (catálogo/*booklet*) disponible en línea:

([http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions\\_produccions/2004\\_ruidos\\_y\\_susurros/produccions\\_ruidos\\_susurros\\_doble\\_cd\\_e.htm#](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_produccions/2004_ruidos_y_susurros/produccions_ruidos_susurros_doble_cd_e.htm#))

Rocha Iturbide, Manuel (compilador), *El arte sonoro en México*, RAS 7/ Revista de Arte Sonoro (segundo disco), Universidad de Castilla-La Mancha (Centro de Creación Experimental, Facultad de Bellas Artes), 2004, 61 mins.

Rocha Iturbide, Manuel; Martínez, Israel (compiladores); *Ready Media. El arte sonoro en México*, Laboratorio Arte Alameda, México, 6 discos.

## VIDEOGRAFÍA

Alonso-Minutti, Ana R (realización, investigación). *Permuting Cage. Interviews with Mario Lavista and Arnaldo Coen*, Kairos Producciones, 2007, 15 minutos.

Anger, Kenneth (director), *The Films Of Kenneth Anger* (compilación en DVD), Fantoma ([www.fantoma.com.mx](http://www.fantoma.com.mx)), 2 volúmenes,: 1947-1954 /88 mins; 1964-2002 /91 mins.

Jodorowsky, Alejandro (director), *The Films Of Alejandro Jodorowsky (Fando y Lis / El Topo / The Holy Mountain)* (compilación en DVD)

Vázquez Mantecón, Álvaro (compilador), *Superocheros. Antología del súper 8 en México (1970-1986)*, Filmoteca de la UNAM, 2008, 250 minutos.

Leduc, Paul (director), *Frida. Naturaleza Vida*, Clasa Films Mundiales, 1986, 108 minutos.