

*El escorpión, la máscara y la jaula: tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años setenta*

[The scorpion, the mask and the cage: Three 1960s incursions by Mexicans into the territory of sound]

Daniel ESCOTO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México

En la década de los años setenta en México aparecen tres propuestas vanguardistas relacionadas con el mundo del sonido. Las tres elaboradas por mexicanos, cuya carrera artística, además, no estaba —ni nunca estuvo— centrada en el campo sonoro. Una improvisación jazzística —*En busca del silencio*, por la efímera agrupación Escorpión en Ascendente—, planeada por Juan José Gurrola; un *performance* realizado en Londres, cuyos elementos principales eran grabadoras de sonido —*A Date with Fate at the Tate*—, llevada a cabo por Felipe Ehrenberg; y por último, una obra plástica y partitura a la vez —*Jaula*—, compuesta por Arnaldo Coen y Mario Lavista. Varios factores pudieron influir en el brote de tal interés por el terreno del sonido: John Cage y su conceptualización artística, Alejandro Jodorowsky y su multidisciplinariedad tan original, un terreno cultural que posibilitó estas propuestas, y las complejas relaciones del arte mexicano con la vanguardia internacional.

*Palabras clave:* José Gurrola; Felipe Ehrenberg; Arnaldo Coen; Mario Lavista; sonido.

During the 1960s the Mexican avant-garde gave birth to three statements related to the world of sound. The three were the work of Mexicans whose artistic career was not, however (and never had been) centred on the field of sound. These were: a jazz improvisation, *En busca del silencio* (“in search of silence”), by the ephemeral group Escorpión en Ascendente and planned by Juan José Gurrola; a *performance*—*A Date with Fate at the Tate*—whose principal elements were tape recorders, staged in London by Felipe Ehrenberg; and, finally, a piece of visual art that was also a musical score—*Jaula*—composed by Arnaldo Coen and Mario Lavista. Several factors may have influenced the appearance of such interest for the terrain of sound: John Cage and his artistic conceptualization; Alejandro Jodorowsky and his so original multidisciplinarity; a cultural terrain that made these artistic statements possible, and the complex relations of Mexican art with the international avant-garde.

*Keywords:* José Gurrola; Felipe Ehrenberg; Arnaldo Coen; Mario Lavista; sound.

ESCOTO, Daniel, “El escorpión, la máscara y la jaula: tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años setenta”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 197-212.

## EL ESCORPIÓN, LA MÁSCARA Y LA JAULA: TRES INCURSIONES DE MEXICANOS AL TERRITORIO DEL SONIDO EN LOS AÑOS SETENTA

DANIEL ESCOTO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Hay, en el quehacer artístico mexicano 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.

Una de las muchas diferencias fundamentales de cada momento con respecto a los otros dos consiste en el papel y la personalidad del *sonido* dentro de la creación: el primer momento, a pesar de su carácter experimental, puede ser llamado *música* con cierta tranquilidad bajo estándares occidentales; en el segundo, 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 su pertenencia a una misma época. El disco *En busca del silencio* (1970; fig. 1) de Juan José Gurrola (1935-2007) con su agrupación Escorpión en Ascendente (fig. 2), la acción *A Date with Fate at the Tate* (1970; fig. 3) efectuada por Felipe Ehrenberg (n. 1943) y la obra *Jaula. Homenaje a John Cage* (1976; fig. 4) de Arnaldo Coen (n. 1940), realizada en mancuerna



1. Portada del LP *En busca del silencio*. Sergio Aragonés, Arnaldo Coen, Felipe Ehrenberg (1970). Cortesía Fundación Gurrola.

con Mario Lavista (n. 1943),<sup>1</sup> son casi las únicas incursiones de esta tríada de creadores —en sus extensas, fructíferas carreras— al 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 adentrarse en un mismo terreno al que no volverán? ¿Podrían, por ejemplo, ser las tres piezas producto de un “efecto Cage” en México?<sup>2</sup> Por otro lado, tenemos en esa época en territorio nacional al propulsor de la estética del llamado *efímero pánico*, 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 sugerido que “los

<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 por ambos creadores. Si bien correspondería a Lavista, por su oficio como compositor, una mayor parte en la sonoridad de la pieza, creo que es válido, sobre todo para la construcción de esta investigación, considerar a Coen como co-compositor de la misma.

<sup>2</sup> Como lo ha rastreado la investigadora musicóloga Ana Alonso-Minutti, la presencia de Cage puede percibirse, por lo menos, en la obra de un compositor mexicano de la época: Manuel Enríquez, quien usó el azar y 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 años setenta. 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.



2. La banda Escorpión en Ascendente (ca. 1970). Cortesía Fundación Gurrola.

primeros gérmenes de un arte sonoro mexicano (no consciente) se dan en los años sesenta en el campo del teatro experimental” (de manera especial el de Jodorowsky) “aunque este artista no tuvo nunca un interés específico [en lo sonoro]”.<sup>3</sup> Los textos y el registro de las piezas jodorowskianas de la

<sup>3</sup> Manuel Rocha Iturbide, “El arte sonoro en México”, *Curare*, núm. 25 (2005): 3; disponible en: <http://www.artesonoro.net/writings.html>.



3. Felipe Ehrenberg, *A Date with Fate at the Tate* (1970), acción durante el Destruction in Art Symposium (DIAS), Tate Gallery, Londres; de izquierda a derecha: Stuart Brisley, Felipe Ehrenberg, Sigi Krauss, John Plant. Foto: Philippe Mora.

época consignan un interesante uso de elementos de sonido, a menudo en forma de *collage* sonoro.<sup>4</sup>

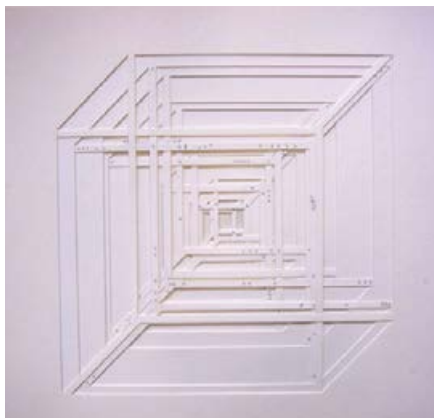
Además de la posible estela de Cage y la contundente presencia de Jodorowsky, el nombre de Fluxus, que en palabras de Douglas Kahn “fue el movimiento artístico de vanguardia más musical de este siglo”,<sup>5</sup> también llega a nosotros por fuerza, aunque no tenga un capítulo visible en

<sup>4</sup> Véase Alejandro Jodorowsky, *Teatro pánico* (dibujos de José Luis Cuevas) (México: ERA, 1965): “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”, 16.

“*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 hombre: *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 sobreimpone 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...”, 23.

<sup>5</sup> Douglas Kahn, “Lo último: Fluxus y la música”, en *En l’esprit de Fluxus* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994), 229.

4. Arnaldo Coen, Mario Lavista. *Jaula*.  
*Homenaje a John Cage*, grafito sobre  
papel de algodón recortado con *cutter*,  
39.5 × 58 cm. MUCA/UNAM/Donación  
Arnaldo Coen.



México —sin que olvidemos, por supuesto, las conocidas actividades de los mexicanos Ehrenberg y Martha Hellion durante su estancia en Inglaterra.<sup>6</sup>

Procedo a describir las tres piezas, comenzando por el álbum. Obra curiosa con momentos de gran lirismo, *En busca del silencio* es el único LP de Juan José Gurrola y su ensamble Escorpión en Ascendente. En los créditos, figuran Roberto Bustamante en la guitarra eléctrica, Mauricio Vázquez al piano, Eduardo Guzmán en la trompeta y cornetín y, al órgano eléctrico, Gurrola; destaca la participación del joyero Víctor Fosado, personaje multifacético de la época, en los instrumentos prehispánicos: flauta doble de barro, teponaztle pequeño, flauta de carrizo y raspador.<sup>7</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>8</sup> A lo largo de todo el disco, escuchamos la característica voz de Gurrola, cantando y recitando en inglés.<sup>9</sup>

Unos de los lugares donde el realizador teatral y compañía presentan su proyecto musical, en la transición de los años sesenta a los setenta, es Las Musas, café-cantante emblemático fundado y regentado por Fosado, quien

<sup>6</sup> Simon Anderson, “Fluxus, Fluxion, Fluxshoe: The 1970’s”, en *The Fluxus Reader*, ed. Ken Friedmann (Chichester, West Sussex: Academy, 1998), 22-30.

<sup>7</sup> José Navarro, compositor especializado en instrumentos prehispánicos, me ayudó amablemente en la identificación de los instrumentos utilizados en *En busca de silencio*.

<sup>8</sup> Entrevista a Remi Álvarez, vía correo electrónico con el autor, noviembre de 2011.

<sup>9</sup> Los títulos de las piezas de *En busca del silencio*: “In search of silence”, “Nay Happiness”, “Mr. Sadness Retires”, “Sea-Feathered Flute”, “Lessen The Time” y “Hyronimus and Friends”. “Lessen The Time” es una especie de balada cantada completamente a capella por Gurrola.

definió la música que hacían como *neuroatonal*.<sup>10</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), pues es el título una de las obras más reconocidas y citadas del cineasta estadounidense Kenneth Anger. Representa 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.

En su corta trayectoria, el grupo Escorpión en Ascendente se presentó en la Sala Manuel M. Ponce, de Bellas Artes; en un Festival de Jazz en la Alameda Central, en el Champagne A Go Go, en el Teatro Reforma y en la galería Aristos de la UNAM.<sup>11</sup> 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>12</sup> El espectáculo involucra también la recitación improvisada o semi-improvisada de poemas.

Después de cerca de un año presentándose y tocando, se edita el disco de larga duración del grupo. Sin embargo, el proyecto de Gurrola, Fosado

<sup>10</sup> Es en Las Musas donde se celebrará, también en 1970, el Primer Concurso Nacional de Cine Independiente. Sobre la música neuroatonal, Gurrola explicará en una entrevista de la época que Fosado la nombra así “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.” *Excelsior*; “Surge el Jazz Mexicano (“La ‘Onda’ la inició Juan José Gurrola/ Es nueva forma de expresión teatral/ Lo último: La música ‘neuroatonal’”), miércoles 28 de enero, 1970. Archivo Fundación Gurrola.

<sup>11</sup> Como lo testimonian notas periodísticas de la época (*ca.* 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”; “Habrá concierto de música neuroatonal”; “(En la Galería Artistas) Música neuroatonal ante la opinión pública el martes”).

<sup>12</sup> Testimonios de la época brindan muchas variantes del nombre de la agrupación: Escorpio, Scorpio 13, Los Scorpios, Scorpios, 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 composición “fluctuante” del grupo es que a menudo compartía integrantes con la banda de Jodorowsky. Según Ofelia Medina: “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...”. Entrevista del autor con Ofelia Medina.

y amigos no tiene continuidad después de la grabación del disco, a pesar del interés perenne del realizador teatral por la música y en específico por la musicalización de sus puestas en escena.<sup>13</sup>

Prosigamos con *A Date with Fate at the Tate*—también conocida como *The Mask Strikes Again* o *Tate Bait*— que acontece el miércoles 21 de octubre de 1970. Felipe Ehrenberg, enmascarado, se presenta en el vestíbulo de la Tate Gallery de Londres y se dispone a entrar, armado de grabadora y micrófono, a las salas de exhibición, acompañado del artista Stuart Brisley, el galerista Sigi Krauss y el editor John Plant. A causa de la indumentaria, los gendarmes le impiden la entrada. Al preguntársele el objeto de su disfraz, Ehrenberg arguye ser una obra de arte. Mr. Collier, uno de los oficiales, replica, no sin cierta astucia: “Bueno, desafortunadamente, sólo permitimos aquí las obras de arte que los directivos deciden que pueden ser mostradas”, a lo que la Máscara responde: “Bueno, entonces soy un ser humano”.<sup>14</sup> La situación se prolonga por un largo rato, en el que se incrementa la tensión absurda entre las autoridades del museo y Ehrenberg,

<sup>13</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, *Under Milk Wood (Bajo el bosque lácteo)*—con el título de *Ecos del bosque blanco*— en el teatro Antonio López Mancera. Crea una música original, junto con Isaac Bañuelos. 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, los sucesos durante los ensayos, las ocurrencias del director, el *feeling* del momento: un elaborado proceso creativo de “armonía entre pensamiento, texto y significado”, que Gurrola definía como *epifenómeno*. 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.” Juan Vicente Melo exaltaría, de estas musicalizaciones 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 alcanzaba 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.” Juan Vicente Melo, “Juan José Gurrola: otra ocasión de decir sí y no a todo y a nada”, *Generación*, año XII, núm. 31 (diciembre 2000-enero 2001): 14-16.

<sup>14</sup> “Well, unfortunately, we only allow works of art in here that the Trustees decide we can show”/ “Well then, I’m a human being”; citado en Olivier Debrouse (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: UNAM, 2006), 156.



rodeados por un público de curiosos. El incidente queda registrado en la grabadora del artista.<sup>15</sup>

Felipe Ehrenberg había emigrado a Inglaterra junto con Martha Hellion y los hijos de ambos ante el clima opresivo posterior a los acontecimientos de Tlatelolco en 1968. De su prolífica actividad artística en la isla destaca la célebre imprenta de libros del artista Beau Geste Press que dirige junto con Hellion y David Mayor.

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. Ehrenberg marca la Tate, símbolo de la institucionalidad en el arte, como escenario/víctima/materia para su acción. La cinta magnetofónica de su grabación tendrá el destino duchampiano —primero de escándalo y rechazo y, después de cierto *delay*, de aceptación en la institución— de ingresar por la puerta grande a la Tate, un año después del enfrentamiento, cuando las autoridades del museo piden amablemente al *neólogo* mexicano el testimonio de su acontecimiento para la incipiente fonoteca de la institución. Si bien Ehrenberg ingresó sin máscara la primera vez, ahora lo haría de forma infinita con ella, en la forma del audio.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Véase Issa María Benítez Dueñas, “Transcripción de la grabación del evento: ‘A Date with Fate at the Tate or The Mask Strikes Again’”, en “Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica” (tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1997), s.p. Un tema a explorar son las diferencias menores entre esta transcripción del acontecimiento de *A Date with Fate...* y la crónica que realizará Abraham Nuncio para *Excelsior*.

<sup>16</sup> El llamamiento del DIAS está a tono con el espíritu de, en palabras de Issa Benítez, “ciertos conceptualismos del momento, que proponían la purificación y la redefinición de todo el sistema artístico tradicional”. La acción de Ehrenberg fue cubierta por la prensa europea de la época, en revistas como *Studio International* y *Der Spiegel*, e incluso reseñada en México (por Abraham Nuncio, quien la relató y analizó para *Excelsior*). En una risible nota en el *Daily Mirror*, el gesto del artista fue ridiculizado y se alabó la respuesta de los oficiales del museo: “LA OBRA ARTÍSTICA CÍCLOPE QUE RETÓ A 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.”

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 arrebatar me de las manos la grabadora que portaba [...] El incidente completo fue exitosamente

Cuando trabajan en su Beau Geste Press —época que coincide con la aparición del audiocassette en el mercado—, los Ehrenberg tuvieron, 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>17</sup> Esta idea no prosperó. A pesar del interés de Ehrenberg por las manifestaciones interdisciplinarias —entre ellas la poesía concreta—, podemos afirmar que lo sonoro no ha ocupado un lugar protagónico en su obra posterior.<sup>18</sup>

Llegamos a la tercera pieza. *Jaula*, obra plástica a la vez que partitura, consiste en una suerte de libro de artista con dieciséis cubos concéntricos sobrepuestos 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 (*cage*). 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.

---

grabado y será reproducido en forma de audiocassette como un documento esencial. Muy atentamente, Felipe radicado en Londres”.

De un año después es la carta de Sarah Whitfield: “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.”

Esta documentación se encuentra disponible en la obra ya citada de Issa María Benítez Dueñas (1997); la traducción al español es mía.

<sup>17</sup> Rocha Iturbide (2005): 6.

<sup>18</sup> Ehrenberg, en entrevista para esta investigación: “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*.”

En su faceta como investigador, Manuel Rocha Iturbide ha ubicado dos poemas sonoros de Ehrenberg: “Maneje con precaución” y “Rota la lógica”, en la revista de poesía sonora *Baobab*, núm. 22 (“Voci Hispano-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.

La empatía y colaboración creativa entre Coen y Lavista, de la cual *Jaula* es una especie de culminación, comenzó mucho antes de la concepción de la pieza. Ambos se conocen desde muy jóvenes, y su amistad ha estado permeada por la música desde un inicio. Desde los años sesenta, participaron juntos o por separado en proyectos interdisciplinarios de avanzada: la *Danza hebdomadaria* de Rocío Sagaón o el grupo de improvisación musical *Quanta*. A mediados de los años setenta, Lavista, quien a la sazón laboraba en la división de Música en Difusión Cultural de la UNAM, promovió la invitación de John Cage, célebre compositor y pensador, quien tenía amistad con Octavio Paz.

El autor de *Silence* llega a México a principios de 1976. Ofrece, en esa visita histórica, tres conferencias y un concierto, con la interpretación de la pianista Grete Sultan, en la Biblioteca Benjamín Franklin. Estimulados desde los años previos por las ideas y la personalidad del estadounidense, Coen y Lavista le regalarán en homenaje un original de *Jaula*, cuyo uso del número 64 está lejos de ser coincidencia: 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 publicará textos suyos primero en su revista musical *Talea*, y luego en su sucesora, *Pauta*. *Jaula*, la pieza musical, 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 de Cage. *Jaula* permanece —junto con dos piezas hermanas realizadas por Coen: *Mutaciones* y *(Trans)mutaciones*, ambas también de 1976— como un momento de diálogo intrincado entre la plástica y otros lenguajes artísticos que no encuentra comparación en alguna otra fase de la trayectoria del artista.<sup>19</sup>

Hemos ya esbozado los escenarios en que nuestros tres instantes sonoros pudieron existir, cada uno (sobre)viviendo a su manera para la posteridad: *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 interpretaciones musicales. Las tres obras, de sensibilidades y estrategias creativas

<sup>19</sup> Ana R. Alonso-Minutti, "Permuting Cage", *Brújula: Revista Interdisciplinaria sobre Estudios Latinoamericanos* 6, núm. 1 (diciembre de 2007): 114-123.

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 como 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, y el segundo en el performance *Frailés déjà vu* (1967), en Bogotá, donde ambos caminarán, encapuchados, a lo largo de la famosa Séptima Avenida de la capital colombiana.

Mi invitación consiste en que las 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 —encontré que no asoma en la literatura sobre jazz en México.<sup>20</sup> 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 la música contemporánea, experimental y pop con elementos e instrumentos prehispánicos (Antonio Zepeda y Jorge Reyes, según testimonios, 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 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>21</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

<sup>20</sup> Alain Derbez, *El jazz en México: datos para una historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 480.

<sup>21</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.

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 borra las pistas que llevaban hasta sus creaciones, y avanzaba de manera expansiva hacia nuevos trabajos, sin mayor preocupación por lo ya realizado. *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 apropiación en apariencia gratuita?, ¿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>22</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? ¿Responden a la misma lógica cosmopolita anglocéntrica del rock hecho en México, compuesto y cantado comúnmente en ese idioma, o se deben 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 papel protagónico en la música? ¿Qué tanto liderazgo creativo tuvo en el grupo, en contraposición a Gurrola, Víctor Fosado?

Bastante menos misterio rodea nuestras otras dos piezas, aunque también detonan con fuerza un número de cuestiones. Al comienzo de la ponencia, esgrimimos la posibilidad de una especie de “efecto Cage” en el México de ese entonces, cuya consecuencia fuera la de incursionar 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 alinearía con la poética de Cage; esto es aún más significativo 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 decir que,

<sup>22</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).

quienes llegaron más lejos, fueron quienes más rápidamente desistieron en continuar en una senda experimental que comprometía demasiado?<sup>23</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:

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 [...]

Ese punto también yo me acuerdo que lo discutieron mucho Paz y Cage [...] naturalmente Paz estaba en la separación entre el arte y la vida, mientras que Cage siempre defendió esa idea fantástica que, 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

<sup>23</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 esté 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. Incluso 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 [...]” Entrevista realizada por el autor a Mario Lavista.

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.

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 su propia visión del mundo y aspiraciones creativas distintas, incursionaron de manera importante en trabajos de carácter sonoro, con poca o casi nula reincidencia en tales terrenos en las siguientes décadas. Una propuesta puede emanar de este ejercicio de reflexión: 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 cuyos intereses principales *no* estaban lo sonoro o lo musical. No obstante un Gurrola participara activamente en la musicalización de sus obras o que la música le sirviera como inspiración o pasatiempo; no obstante toda la tradición y formación musical de un 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 interés por el lenguaje sonoro fue más allá del fervor interdisciplinario de su época con Escorpión en Ascendente.<sup>24</sup>

<sup>24</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

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* fueron creadas por artistas en cuyo entorno existían posiciones de disidencia frente a las instituciones (pensemos en las estrategias del Salón Independiente, en la gráfica del movimiento del 68); existían también propuestas estéticas y discursivas definidas que contaban, 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. La aparición de estas tres puede aportar a futuras discusiones sobre la compleja relación entre esta escena de la vanguardia artística nacional de esos años y el circuito de la vanguardia internacional: un entramado de flujos y tensiones, en cual puede explicarse que aparezca un disco que suene 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

---

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 *Moteczuma II* de Alejandro Jodorowsky. Con el grupo Música Nueva, realizó diferentes presentaciones en centros culturales como la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, 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 [...]. [En 1974 y 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 [...].” *De todos los tiempos: Víctor Fosado: Retrospectiva*, catálogo de la exposición curada por Ester Echeverría (México: Museo Franz Mayer, 2001), 14-35.



la materialización de una colaboración interdisciplinaria de dos artistas de campos distintos, pero con inquietudes estéticas similares. 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.