



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL FORO INTERNACIONAL DE MÚSICA NUEVA MANUEL ENRÍQUEZ.
CREACIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE UN CAMPO CULTURAL**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
GABRIEL MACIAS OSORNO

TUTOR PRINCIPAL
DRA. CONSUELO CARREDANO FERNÁNDEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES:
DR. ROBERTO KOLB NEUHAUS
FACULTAD DE MÚSICA, UNAM
MTRO. AURELIO TELLO MALPARTIDA
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN
MUSICAL "CARLOS CHÁVEZ"

CIUDAD DE MÉXICO

2016



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.

A mis padres,
a su amor que es eterna semilla.

DEDICATORIA

A **Paulina** por la vida llena de amor que tenemos juntos.

A mi **mamá** por su comprensión y empatía en todo momento.

A mi **papá** por su ejemplo de tenacidad y constancia.

A **Zulai, Darío y Fernando** por la alegría de ser tío.

A **Vania** por su sensible interés y apoyo en mis proyectos.

A **Telma, Yoko, Rosaura, Ringo, Copito y Bodoque** por su compañía y cariño incondicional.

A **Josafat, Nuria, Quetzal y Citalli** por su complicidad, comprensión y afecto de todos estos años.

A mis amigos de maestría **Berenice, Itandehui, Carlos, Karina, Toño y Laura** por su compañerismo que hizo de esta aventura académica una experiencia inmejorable.

AGRADECIMIENTOS

A **Consuelo Carredano** por su dedicación y valiosa asesoría en la construcción de este ensayo.

A **Roberto Kolb** y **Aurelio Tello** por sus comentarios y sugerencias para mejorar esta investigación.

A **Susana Enríquez, Jorge David García, Clara Meierovich, Juan Pablo Medina, Xochiquetzal Ruiz, Eduardo Soto Millán, Aurelio Tello** y **Wilfrido Terrazas** por sus testimonios, fuentes fundamentales para cimentar este trabajo.

Al **Cenidim, Alejandra Juan Escamilla, Karla Jasso** y **Citlali Ruiz** por su generosidad al proporcionarme documentos invaluable para los fines de este proyecto.

A la **Universidad Nacional Autónoma de México** por su apoyo dado mediante la Beca PAEP.

Al **equipo de la coordinación de posgrado en Historia del Arte** por la orientación amable y eficaz durante todo el proceso de maestría.

Transfórmese el himno *A la alegría* de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisiaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la <<moda insolente>> han establecido entre los hombres.

Friedrich Nietzsche, *Nacimiento de la tragedia*.

Toda nota debe terminar muriendo.

Pascal Quignard, *Todas las mañanas del mundo*.

ÍNDICE

Introducción.....	P. 7
1. Surgimiento del Foro Internacional de Música Nueva.....	P. 15
2. La composición en México en los años sesenta y setenta.....	P. 18
3. El contexto internacional: la reacción contra los valores establecidos.....	P. 25
4. Manuel Enríquez (1926-1994).....	P. 29
5. Aproximaciones a la noción de vanguardia musical.....	P. 35
6. La vanguardia musical en México.....	P. 41
7. El Foro en tiempos de Enríquez.....	P. 49
8. Controversias en la primera fase.....	P. 58
9. El Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez.....	P. 67
10. Controversias en la segunda fase.....	P. 72
A modo de conclusión.....	P. 82
Fuentes consultadas.....	P. 87

El Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez es un certamen que anualmente tiene lugar en nuestro país y cuya finalidad es la de presentar música de concierto actual o de las últimas décadas, principalmente. Dicho espacio, reconocido tanto a nivel nacional como internacional, es un organismo con extensa historia que a la fecha ha visto 36 emisiones, distribuidas a lo largo de igual número de años de manera ininterrumpida. En otras palabras, este festival se ha constituido en un escenario musical de referencia en México de 1979 a la fecha, por el cual han transitado incontables personalidades de la creación sonora y han podido escucharse varios millares de obras.

No obstante la importante trayectoria del Foro, no existe estudio monográfico alguno sobre éste, o algún escrito que hable de la historia de su fundación, de sus programaciones y conciertos, o de los músicos y compositores que han actuado en él. De hecho, son prácticamente inexistentes los espacios que se le han dedicado. Además de algunas menciones y glosas, sin duda de gran valor, en bibliografía referida a instituciones culturales de México, no hay una publicación que vaya más allá de estos esfuerzos. Incluso, llama la atención que en una obra exhaustiva como el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, en la sección dedicada a Festivales, no haya una sola mención al mismo. Es decir, pese a la constancia insólita de este festival mexicano, y el reconocimiento casi generalizado a su valor para la música nacional, no ha generado el suficiente interés en lo que respecta a los estudios académicos y de documentación.

Este ensayo pretende abordar algunos aspectos de dicho encuentro y contribuir con ello al mejor conocimiento de un objeto de estudio de indudable relevancia que ha quedado lejos del interés de musicólogos y estudiosos de la música. Dadas las características del Foro, hablar de éste significa trabajar con un *corpus* sumamente extenso. Más de 35 años de actividades de este organismo vuelven prácticamente irrealizable un examen a profundidad de sus múltiples aspectos. Hubo necesidad por ello de acotar el horizonte de estudio y observar el surgimiento del Foro desde la teoría de *campo*, tal como la define Pierre Bourdieu, es decir, en tanto espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales específicas, atravesadas por una estructura que las condiciona según la posesión de una forma determinada de capital¹. La fundación del Foro se entiende así como el surgimiento de un *campo* nuevo en un contexto social dado, es decir, que su creación no solo significó la apertura de un espacio para hacer oír determinadas propuestas sonoras, también implicó, paralelamente, la generación de un entramado social complejo en torno a éste.

Siguiendo los planteamientos del sociólogo francés, los condicionamientos asociados a una clase particular de modos de existencia producen *habitus*, esto es, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones, que tienden a parecer como necesarias, incluso como naturales, por el hecho de que están en el principio de los esquemas de percepción y de apreciación a través de los cuales son aprehendidas. Por tanto, el

¹ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (1984), México, Grijalbo, 1990, pp. 109-111.

habitus origina prácticas individuales y colectivas, mismas que van más allá de personajes concretos, y es éste el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas, lo mismo que garantiza la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo². Esto supone que en el Foro existen estructuras sociales internas, incorporadas en forma de esquemas, de percepción, de pensamiento y de acción, mediante lo cual produce sus prácticas. Tiene, pues, principios generadores y organizadores específicos, más allá de uno o varios personajes concretos a cargo de su organización. En otras palabras, el Foro, en tanto que *campo*, genera su propio *habitus*.

Esta investigación presupone, pues, que el Foro al consolidar por sí solo un *campo*, genera una estructura particular, donde se dan relaciones sociales, no necesariamente percibidas simétricamente, cuestión que propicia distintos niveles de acuerdos y tensiones. Más aún si se piensa que en un espacio dedicado a la promoción de la música nueva, lo *nuevo* no será un término estrictamente neutro sino un tanto arbitrario, que supone una elección –o discriminación– de qué cabe o no en esta categoría. De modo que en el presente trabajo lo *nuevo* habrá de entenderse como una construcción que instituye sus propios parámetros y mecanismos para establecer lo que puede o no ser apto para ubicarse dentro del Foro, al tiempo que éstos le van confiriendo una estructura particular, sus propias reglas de acción y lugares de poder.

La fundación del certamen respondió a la necesidad de crear un espacio destinado a la difusión de cierto tipo de música en contextos determinados. Es decir, no se trata de

² Pierre Bourdieu, *El sentido práctico* (1980), México, Siglo XXI, 2009, p. 86-88.

un evento aislado pues estuvo –o está aún– imbricado con las situaciones específicas que le dieron y le dan sustento. Así pues, para la elaboración de este ensayo fue imprescindible detectar las razones que en este preciso contexto musical propiciaron la fundación del Foro e hicieron viable su sostenimiento. O lo que es lo mismo: se trató de analizar las condiciones que hicieron factible la apertura de este nuevo *campo* en el panorama musical mexicano y las razones por las cuales perduró.

Desde su inauguración y hasta 1994, año en que Manuel Enríquez muere, esta estructura social que es el Foro, estuvo estrechamente ligada a dicho músico. Fue esencialmente en su figura donde se concentra lo que Bourdieu llama *capital específico*, esto es, una serie de atributos y valores determinados que poseen alta valía dentro del *campo*. Precisamente el *capital específico* es lo que da fundamento de autoridad y poder dentro de un *campo*, y el volumen de capital aportado, que puede consistir, por ejemplo, en la trayectoria recorrida en determinado *campo*, proporciona atributos como la capacidad para aplicar reglas y lineamientos a lo interno del *campo*³. A lo largo del presente escrito se busca mostrar la conjunción de elementos contextuales que permitieron a Enríquez inaugurar este *campo* y mostrar, en concreto, la importancia de ese *capital específico* que le permitió cohesionar y establecer la dinámica del Foro; asimismo se busca detectar bajo qué condiciones siguió funcionando el certamen tras la ausencia de su fundador.

³ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, *Op. cit.*, 109-111.

En suma, este trabajo busca desdoblar parte de la compleja estructura de este *campo*. Intenta aproximarse a comprender el contexto en que se tuvo lugar su fundación y cómo llegó a consolidarse. Para ello se pretende generar un trazo histórico mediante el cual sea posible comprender una parte importante de su funcionamiento, esto es, observar cómo está constituido, cuáles son sus dinámicas y qué tipo de *habitus* ha generado; se quiere incluso hacer visibles algunas de sus contradicciones. El planteamiento teórico recurre asimismo a dos nociones que en su devenir histórico se han vinculado al Foro: las ideas de *vanguardia* y de *música nueva*. A través de ellas se ha buscado construir un eje paradigmático que sirva de hilo conductor y facilite la revisión de algunos momentos del Foro. Mediante ello será factible detectar tensiones y otras problemáticas surgidas en el proceso de desarrollo de este complejo festival, desde su génesis en 1979, hasta la emisión XXXV en 2014.

Para poder esbozar una interpretación a cerca del surgimiento y desarrollo del Foro, la presente investigación se vale de fuentes hemerográficas, entrevistas a actores cercanos al certamen y programas de mano del mismo. Como se ha señalado no existe documentación sistematizada del Foro Internacional de Música Nueva y éste cuenta con muy escasa bibliografía. Básicamente podemos solo remitirnos a dos textos: la sección que Aurelio Tello desarrolla en el libro *México. Su apuesta por la cultura*⁴ en donde específicamente habla del Foro, y el espacio que le confiere Armando Gómez Rivas en su artículo “Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical

⁴ Aurelio Tello, Foro de Música Nueva, ventana para la creación contemporánea” en Armando Ponce (coord.), *México. Su apuesta por la cultura*, México, Proceso / UNAM / Grijalbo, 2003, pp. 305–307.

en el México del siglo XX”⁵. Tomando en cuenta lo anterior fue imprescindible acudir a obras que compilan críticas, entrevistas, cartas y otros documentos, tanto de la época cercana a la fundación del Foro como de su desarrollo, para comprender qué hizo necesaria su existencia y cómo éste fue recibido en el medio musical mexicano en sus distintas fases. En el aspecto teórico, los conceptos de *campo*, *habitus* y *capital específico* de Pierre Bourdieu son de vital importancia para pensar en el Foro de Música Nueva como un entramado social. Asimismo, son recuperados varios planteamientos de la idea de vanguardia tanto de críticos, músicos e historiadores del arte, con objeto de determinar lo que la noción de vanguardia, desde la perspectiva de dicho organismo, puede tener.

Conviene aclarar que en general en el transcurso del texto, cuando se habla de música, se hace referencia a lo que acontece en el horizonte de la llamada música académica o de concierto. Se está pensando desde esta particular perspectiva dadas las características del propio Foro, del hecho evidente de que éste surge en tales ámbitos musicales, al mismo que pertenecen los agentes que lo conforman y actúan a su alrededor. Esta pequeña aclaración solo pretende dejar asentado que en este trabajo no existe ningún ánimo de socavar la importancia que otras músicas tienen y han tenido para la historia y desarrollo de la cultura musical.

⁵ Armando Gómez Rivas, “Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el siglo XX” en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, México, CONACULTA, 2013, pp. 371-415.

El escrito consta de diez breves apartados. Los tres primeros ofrecen el marco contextual que propició la apertura de espacios afines a la nueva música y particularmente el Foro de Música Nueva. Así, en el primer apartado se habla de la importancia que tuvo en la fundación del Foro el Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical que, bajo la dirección de Manuel Enríquez, contempló favorecer las nuevas expresiones musicales. El segundo y tercer segmentos revisan, respectivamente, la situación de la composición y los compositores en México en el periodo previo al surgimiento del Foro; y la importancia del acontecer internacional en lo que respecta a la creación musical y su repercusión en las concepciones sonoras de nuestro país.

Los tres siguientes incisos plantean la discusión respecto de la noción de vanguardia y su importancia en la concepción misma del Foro Internacional de Música Nueva. En el cuarto segmento se revisan aspectos de la biografía de Manuel Enríquez, rescatando principalmente su papel como impulsor de los movimientos de vanguardia en México. Seguido de ello, se examina la forma en que ha sido entendida por estudiosos de distintas disciplinas la idea de vanguardia y su relación con el ámbito musical. En el sexto rubro se analiza el surgimiento y desarrollo de la vanguardia musical en México.

En las últimas cuatro secciones se aborda el desarrollo del Foro de Música Nueva. Primeramente es analizado desde el momento de su fundación (1979) hasta la emisión número XVI (1994), es decir, durante el ciclo vital de Manuel Enríquez, ya que para esos momentos dicho espacio se encontraba en estrecha relación con el músico.

En esta primera etapa se establece una manera específica de funcionar, de modo que el proyecto original del Foro sentará una base para comprender las estructuras subsecuentes del mismo tras la ausencia de Manuel Enríquez. Revisar la estructura de la primera etapa del proyecto facilita obtener un punto de contraste que permita observar los cambios y permanencias del mismo, es decir, el *habitus* que éste genera. Luego de esto, se da paso a la revisión de lo sucedido tras la desaparición del compositor cuando la organización del certamen experimentó una serie de reestructuraciones que incluyeron las designaciones de nuevos responsables. En los incisos ocho y diez se estudian distintos tipos de críticas que han surgido alrededor del Foro, aspecto que se ha considerado de interés para analizar su función, particularmente en los años más recientes. Más que extender la polémica en torno al Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez estas secciones denominadas “controversias” pretenden lanzar interrogantes que ayuden a pensar la importancia y las contradicciones que en un espacio como el Foro pueden tener lugar.

1. Surgimiento del Foro Internacional de Música Nueva

El 7 de abril de 1979 fue inaugurada la primera emisión del Foro Internacional de Música Nueva, hoy conocido como Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez. Este organismo, impulsado por el citado compositor jalisciense desde el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim)⁶, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), ha tenido significativa importancia en el devenir de la música académica en nuestro país, pues entre sus prioridades a lo largo de 36 años ha estado, precisamente, la divulgación de la nueva música de México y de otras latitudes. Así pues, tal como lo señalaba una nota periodística en los días previos a la inauguración del mismo, el Foro nació con el propósito de: “enriquecer la vida musical de México a través de las nuevas corrientes musicales de autores contemporáneos”⁷, y reunir a “autores, solistas, directores y grupos de las expresiones musicales de vanguardia más importantes de México y otras partes del mundo”⁸.

En sus inicios el Cenidim, bajo la dirección de Carmen Sordo Sodi, tuvo entre sus objetivos “fomentar la recopilación, conservación, estudio, análisis, difusión y aplicación de la música de México, así como la adquisición de los documentos necesarios para el estudio, análisis, aplicación y comparación de la música de otros

⁶ Creado en 1973 por decreto presidencial, teniendo como antecedente la Sección de Investigaciones Musicales, dependiente del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Véase: Xochiquetzal Ruiz, “Cenidim”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 476-478.

⁷ “El día 19 se inicia el I Foro Internacional de Música Nueva”, *Uno más uno*, México, 7 de abril de 1979, p. 18.

⁸ *Ídem*.

países”⁹. Cuando en 1978 el violinista y compositor Manuel Enríquez asumió la dirección del centro, éste dio un giro importante, focalizado en la divulgación y fomento de la música de los compositores activos, poniendo particular atención en “la producción de todos los jóvenes de vanguardia”¹⁰. Enríquez sostenía que en México las instituciones ignoraban algunos periodos de la historia de la música, pues en todas las programaciones de conciertos, las grandes ausentes eran la música antigua y la contemporánea; se daba prioridad –si seguimos sus palabras– a lo que él denominaba la etapa “seudo clásica romántica”. En consecuencia, su gestión al frente del Cenidim se enfocaría en contrarrestar esta situación dando a conocer, en primera instancia, la producción musical mexicana, al tiempo que procuraría interesar a conjuntos y solistas en la interpretación de repertorios de vanguardia¹¹.

Enríquez formula sus prioridades como director del centro en su anteproyecto de trabajo, documento que permite advertir el rumbo distinto que daría a su gestión con respecto a la administración precedente. Si bien dicho programa contemplaba entre sus objetivos dar continuidad a la publicación de los trabajos de investigación folclórica y del periodo virreinal que venía produciendo el centro, lo medular de su proyecto se centraría en la producción y difusión de la música contemporánea. Así, Enríquez plantea un ambicioso plan de grabaciones con miras a la producción de varios discos con obras corales e instrumentales de compositores mexicanos de vanguardia, así

⁹ Xochiquetzal Ruiz, “Cenidim”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), (*DMEH*), vol. 3, p. 476.

¹⁰ “El Centro de Investigaciones Musicales del INBA, al rescate de la actualidad sonora en México”, *Uno más uno*, México, 21 de enero de 1978, p. 19.

¹¹ *Ídem*.

como de música electrónica, pequeños grupos de cámara, entre otros más¹². Asimismo, planteó la publicación de una “Historia de la música mexicana contemporánea” que partiera de 1940, la realización de facsímiles de obras de compositores mexicanos contemporáneos, así como la generación de investigación en torno a las corrientes experimentales en la música¹³.

A causa de su extensión, la propuesta de Enríquez resultó improcedente en muchos de los aspectos, por lo que varias de las iniciativas no llegaron a concretarse, al menos no en los términos visualizados en su anteproyecto. Pero hay que subrayar el cambio sustancial que implica para el Cenidim este proyecto, pues genera una recomposición del mismo. Ya no será un organismo con preeminencia por el folclor, como en la época de Sordo Sodi¹⁴, sino que estará más enfocado a lo que sucede en la música de ese tiempo. Es decir, el interés no está puesto en búsquedas hacia el pasado sino que se interesará por lo que sucede en la actualidad. Asimismo, en esta etapa se impulsó una mayor profesionalización de los investigadores adscritos al centro, con el objetivo de actualizar y fortalecer su trabajo, capacitándolos con cursos dictados por musicólogos y otros especialistas en temas de música e investigación¹⁵.

¹² Archivo Histórico del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim/INBA), Expediente 731001.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ Una línea de investigación proveniente de la antigua Sección de Investigaciones del Departamento de Investigaciones Musicales, misma que presidió Carmen Sordo Sodi en 1966. Dicha sección, puesta en función en 1946, fue creada con el fin de dar mayor impulso a los trabajos de recopilación, estudio y publicación del folclor musical mexicano. Para mayor información de los objetivos de la Sección de Investigaciones, véase: “La investigación musical en el departamento de música de la S.E.P. Investigación folklórica y de archivos”, *Nuestra Música*, año II, núm. 5, México, pp. 39–44.

¹⁵ Xochiquetzal Ruíz, comunicación personal, México, D.F., Cenidim, 14 de marzo de 2014.

Entre las actividades sustantivas de la gestión de Enríquez estuvo la organización de recitales, la creación de un Taller de Composición y la reubicación del Laboratorio de Música Electrónica, que se trasladó al centro desde su sede original en el Conservatorio Nacional de Música. Ambos espacios estarían destinados al estudio de nuevas manifestaciones como el teatro musical, la ópera total o el video-art¹⁶. Pero entre todas las iniciativas y proyectos desarrollados bajo su dirección, la creación y organización del Foro Internacional de Música Nueva ocupó un sitio primordial. Fue en este espacio donde Enríquez logró verter y condensar gran parte de sus intereses y objetivos respecto del impulso y la difusión de la música de su tiempo.

2. La composición en México en los años sesenta y setenta

Para entender mejor el contexto en el que surge el Foro Internacional de Música Nueva, conviene apuntar algunos antecedentes de la situación de la música en México, especialmente a partir de la importante brecha que se produjo tras el declive de las corrientes nacionalistas. De acuerdo con Aurelio Tello, a finales de la década de 1950 y principio de la siguiente, comenzó a propagarse la obra de una nueva generación de compositores que implementaron novedosas técnicas y recursos compositivos. Las propuestas de muchos de ellos marcaron significativa distancia con las convenciones nacionalistas que empleaban los seguidores de dichas tendencias, algunos de ellos aún en plena actividad. Con este grupo de renovadores comenzarían a fluir en México

¹⁶ "Rescate, investigación y difusión de valores nacionales, propósito del INBA: J. J. Bremer", *Uno más uno*, México, 24 de enero de 1978, p. 19.

corrientes musicales contemporáneas, caracterizadas por la heterodoxia y la pluralidad de estilos¹⁷.

Al darse por terminada la “obligación” del mensaje nacionalista para la composición – como sugiere Yolanda Moreno Rivas–, ésta pudo aspirar a una autonomía estética, que desembocaría en “el oficio puro de componer”¹⁸. Tal reacción explica, cuando menos en parte, que la composición en México estuviera en posibilidad de tomar varias direcciones¹⁹.

Las décadas de los sesenta y setenta vieron la eclosión de los movimientos de vanguardia en México; el número de compositores que se interesaron por estas corrientes aumentó, lo mismo que las obras adscritas a tales vertientes, así como la necesidad de abrir espacios para dar cabida a los trabajos y proyectos relacionados a éstas. Sin embargo, las obras producidas no contaron con el suficiente apoyo oficial para su interpretación. Rara vez llegó a contemplarse alguna de ellas en las programaciones de las orquestas sinfónicas mexicanas; tampoco resultó fácil

¹⁷ Aurelio Tello “La creación musical en México durante el siglo XX”, en Aurelio Tello (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, FCE, 2010, p. 516.

¹⁸ Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, México, Conaculta, 1994, p. 58.

¹⁹ El propio Chávez ya había señalado varias rutas para la música, sin embargo, aún es frecuente que se le adjudiquen posturas que ya no son operativas a la luz de investigaciones recientes. Leonora Saavedra advierte que la música de Chávez se ha descrito reiteradamente “como la destilación de la esencia de la música indígena mexicana. [...] Sin embargo, esta imagen tradicional –construida por investigadores y críticos y sostenida por la política cultural oficial– está llena de contradicciones. Sus obras nacionalistas datan del mismo periodo que sus obras abstractas y abiertamente no nacionalistas”. Véase: Leonora Saavedra, “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica”, en Yael Bitrán, Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, INBA / Conaculta, 2002, pp. 125-136.

conseguir la publicación y grabación comercial de las mismas²⁰. Como apunta Moreno Rivas, esta generación de compositores, pese a que no asumió propiamente una actitud polémica ante el nacionalismo o conflictiva hacia las instancias artísticas habituales, experimentaron “una transición difícil que se tradujo en la falta de apoyos del Estado para un arte tal vez más individualizado, una desprotección de la composición nueva y una disminución en la demanda de los públicos para las obras mexicanas”²¹.

Desde la perspectiva en la que se está pensando el Foro, puede entenderse que este contexto adverso que padecían los nuevos compositores se debe a la dinámica propia de otros *campos*, como los que conformaban las orquestas sinfónicas activas del tiempo y en sí las instituciones culturales de la época. Los compositores más jóvenes, al no pertenecer a estas estructuras y no aportar propiamente valores afines a los de aquellos *campos*, quedaban al margen de éstos. En consecuencia, se generó un contexto de exclusión, tal como podían llegar a plantearlo ciertos sectores de la crítica en los años sesenta y setenta. Era frecuente que se aludiera a la falta de repertorios novedosos en las programaciones y a que en éstas siempre se programara a los mismos autores en detrimento de obras y autores contemporáneos. En 1961, José Antonio Alcaraz se refería a la situación en los siguientes términos: “casi es un eslogan repetir incesantemente que nuestra vida musical se ha estancado lamentablemente en un pobre provincialismo, que carece de interés, y que lo único que se oye en México es

²⁰ Aurelio Tello “La música en Latinoamérica del siglo XX hasta nuestros días” en Mercedes de Vega (coord.), *La música en Latinoamérica*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011, p. 85.

²¹ Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, *Op. cit.*, p. 58.

la música de Chaikovsky, Beethoven y Brahms”²². Bastaba entonces con revisar los programas de los conciertos –decía Alcaraz–, para evidenciar las reiteradas veces que los nombres de estos compositores aparecen en ellos²³. Más de 15 años después, el mismo crítico seguía insistiendo en que el aislamiento musical se acentuaba cada vez más, pues, salvo excepciones, no parecía existir voluntad por hacer oír obras y autores nuevos o poco habituales. Las orquestas sinfónicas activas no iban más allá de los repertorios establecidos y difícilmente se programaban obras de compositores mexicanos menores de 60 años²⁴. También la musicóloga Esperanza Pulido, desde las páginas de *Heterofonía*, revista fundada y dirigida por ella, lamentaba en 1978 la limitada programación de la Orquesta Filarmónica de la Universidad, en aquel entonces bajo la dirección del compositor y director Héctor Quintanar. La programación general de ese año contemplaba solo dos obras mexicanas: una de Carlos Chávez y otra de Silvestre Revueltas; ninguna latinoamericana o de riguroso estreno²⁵.

Esta situación era más que desfavorable para los jóvenes compositores mexicanos, tal y como lo hacía ver el escritor Juan Vicente Melo, para quien la joven música mexicana era una generación huérfana, que padecía la indiferencia de las autoridades oficiales de la música²⁶. Otras voces, incluidas las de algunos compositores aquejados por la situación, manifestaron su opinión al respecto. Leonardo Velázquez denunció la existencia de grupos cerrados que no permitían la entrada a los jóvenes compositores,

²² Octavio Sosa (comp.), *José Antonio Alcaraz a través de sus textos*, México, Conaculta, 2008, pp. 33-34.

²³ *Ídem*.

²⁴ José Antonio Alcaraz, “El oído se aguza para ensartar un eco”, *Proceso*, núm. 38, 25 de julio de 1977.

²⁵ *Heterofonía. Revista Musical*, México, noviembre-diciembre de 1978, vol. XI, núm. 8, p. 33.

²⁶ Juan Vicente Melo, *Notas sin música*, México, FCE, 1994, pp. 172-173.

situación que se hacía patente en los programas de la Orquesta Sinfónica Nacional²⁷.

El escepticismo de Mario Kuri Aldana se expresaba en estos términos:

Los jóvenes compositores mexicanos (así se nos llama obedeciendo, no tanto a la verdad cronológica, como al deseo de distinguirnos del racimo que encabezan los maestros Carlos Chávez, Blas Galindo y Rodolfo Halffter) [...] En la superficie vivimos una especie de bonanza musical. Nuestra venerable Sinfónica Nacional no tiene ya ni con mucho la exclusiva de la música clásica. Finalmente organismos sinfónicos y de cámara nacen y se desarrollan [...] Los conciertos se multiplican y las temporadas [se] suceden ininterrumpidas. No sería descabellado suponer, a partir de este esplendor externo, que los compositores nos afanamos día y noche tratando de cubrir la intensa demanda de obras de estreno y sin embargo, no habría nada más alejado de la verdad. Las partituras sin estrenar ocupan la mayor parte de nuestros amplios escritorios. Para cualquiera de nosotros `meter una obra´ es un poco como sacarse la lotería [...]²⁸.

Joaquín Gutiérrez Heras, si bien señalaba en 1964 la indiferencia que existía hacia la música contemporánea subrayando el hecho de que “un viejo grupo de nacionalistas” aún cultivaban el estilo que se había desarrollado durante los años treinta, advertía, por otra parte, el incremento en la actividad de músicos, compositores y aficionados que no esperarían a que los patrocinios de instancias oficiales ofrecieran beneficios a su favor²⁹.

En términos generales, de acuerdo con lo reportado por críticos, músicos, compositores y escritores de asuntos musicales, el panorama para la nueva

²⁷ *Ibíd.*, pp. 105-106.

²⁸ Mario Kuri Aldana, “Los jóvenes compositores mexicanos”, *Heterofonía. Revista musical*, México, septiembre octubre de 1978, vol. IX, N° 5, pp. 10-13.

²⁹ Consuelo Carredano, *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad*, México, INBA / Cenidim, 2000, pp. 108-109.

composición era poco alentador, por no decir que adverso. Sin embargo, al mismo tiempo que aparecían las críticas a la situación desfavorable, empezaron a surgir los intentos por revertirla. Uno de ellos fue la formación del grupo Nueva Música de México, al que pertenecieron, entre muchos otros, los citados compositores. En palabras de Manuel Enríquez –miembro de la agrupación– ésta se creó “con los objetivos primordiales de ofrecer una especie de frente de oposición a la programación musical que hasta entonces se estaba haciendo tan anodina en las diferentes instituciones dedicadas a la promoción de conciertos”³⁰. El Grupo, sin embargo, tuvo poco alcance y logros limitados. Empero, se distinguió por ser un grupo solidario que buscó ejercer bajo su propio impulso, de contrapeso a las tendencias dominantes. Esta agrupación –en palabras de Leonora Saavedra–, encontraría su vínculo, no por una posición estética en común, sino por el deseo de lograr una apertura hacia la música de su generación en la programación de las instituciones mexicanas destinadas a la difusión e impulso de la música³¹.

Cerca de 10 años después de la irrupción del grupo Nueva Música en el escenario capitalino surge otra iniciativa. Nuevamente, Enríquez, ahora junto a Mario Lavista, José Luis González y Héctor Quintanar, fundan la Sociedad Mexicana de Música Contemporánea. Aunque funcionó con objetivos hasta cierto punto más definidos, como los de ofrecer conciertos, grabar discos, editar partituras y publicar una revista encaminada a la difusión de la música contemporánea, su radio de influencia fue

³⁰ María Ángeles González, Leonora Saavedra, *Música mexicana contemporánea*, México, SEP / FCE, 1982, p. 39.

³¹ Leonora Saavedra, “Enríquez Salazar, Manuel”, en Emilio Cásares Rodicio (dir), (*DMEH*), vol. 4, p. 677.

limitado, tal como el propio Enríquez reconoció después. Todo lo que se logró se tradujo en algunos conciertos aislados y la edición de dos o tres discos. En cuanto a lo demás, nada llegó a concretarse³².

Destaca por aquellos años la dinámica actividad del departamento de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en lo que respecta a la música contemporánea. La compositora Alicia Urreta subrayaba la importancia que tuvieron para ella y sus contemporáneos los conciertos realizados en la Casa del Lago, donde los músicos de su generación y otros más jóvenes tuvieron oportunidad de involucrarse tanto en la parte organizativa como en la interpretación de las obras presentadas, o bien dando a conocer sus propias composiciones al mismo tiempo que se familiarizaban con repertorios contemporáneos poco difundidos³³. Juan Vicente Melo, entonces director de dicho recinto universitario, se refería a la necesidad de estos eventos:

Al lado de las series improvisadas que organiza el INBA –programas sin propósito definido, sin rasgos que los caractericen o definan, sin público–, los llamados ‘Conciertos de los sábados’ de la Casa del Lago vienen a ser un refugio para el músico mexicano cuya vocación se ve contrariada por el sistema que los maneja. Así, un buen número de programas se reservan a obras de uno o varios compositores, generalmente jóvenes y postergados por la crónica dictadura burocrática del INBA, intento de remediar las pocas ocasiones que tiene de escuchar sus obras, la total ausencia de ediciones o de discos³⁴.

³² María Ángeles González, Leonora Saavedra. *Música mexicana contemporánea*, *Op. cit.*, p. 40.

³³ *Ibíd.*, pp. 95-96.

³⁴ Juan Vicente Melo, *Notas sin música*, *Op. cit.*, p. 181.

Aunque estos conciertos realizados en los primeros años sesenta contribuyeron a la formación de intérpretes y compositores, a conformar un público y a difundir la música del siglo XX, no lograron constituirse en una práctica estable, ni pasaron a formar parte de una actividad musical sostenida por Difusión Cultural UNAM; es decir, algo que trascendiera la temporalidad de estos conciertos. No obstante, esta iniciativa constituye un ejemplo paradigmático, toda vez que desde el espacio público universitario se contribuyó al fomento de una cultura musical distinta a la que operaba en otras instancias oficiales, lo cual favoreció la construcción de espacios incluyentes para las propuestas de la juventud creadora de aquel tiempo.

Todas estas iniciativas constituían un esfuerzo por difundir otras músicas producto de transformaciones y de cambios profundos en la manera misma de entender la música. Hacían ver la necesidad de generar otro tipo de espacio para las músicas recientes en donde ya no había una correlación entre éstas y las estructuras de difusión existentes. En el contexto global de aquellas décadas fue determinante la puesta en cuestión de valores largamente establecidos tanto en lo que respecta a la sociedad como a las expresiones artísticas, incluidas las musicales.

3. El contexto internacional: la reacción contra los valores establecidos

Las convulsiones de orden político, económico, social y cultural, producto de las guerras mundiales, pero especialmente de la segunda, tuvieron una incidencia decisiva en las artes. Señala el historiador Eric Hobsbawm que el mundo posterior a la

era de las catástrofes generó una de las más revolucionarias alteraciones de la vida humana de que se tiene noticia. Además se experimentó un desplazamiento geográfico de los centros tradicionales (europeos) de la cultura de élite, y de los límites entre lo que es y no clasificable unívocamente como “arte”; adicionalmente conceptos como “creación” o “artificio” se difuminaron cada vez más³⁵.

El contexto bélico de la primera mitad del siglo XX también direccionó una reestructuración de valores y cuestionamientos. En el campo de la música, tales procesos repercutirían en cambios significativos en su entendimiento y realización, y generaría nuevas lecturas para la historia de la música. Robert P. Morgan describe este contexto de la siguiente manera:

Rodeados de privaciones materiales y de un profundo aislamiento cultural, la generación más joven de los compositores europeos que surgió tras la guerra experimentó una fuerte reacción contra su herencia cultural. Para ellos la tradición de la música occidental parecía intrínsecamente ligada a los fracasos políticos y sociales del pasado. Si iba a surgir un mundo nuevo y mejor de las cenizas de la Segunda Guerra Mundial era necesario crear un nuevo tipo de música que fuera totalmente distinta a cualquier otra existente³⁶.

Si bien ya existían antecedentes que tendían a una renovación de las estructuras musicales imperantes hasta ese momento, tras la segunda conflagración mundial éstas se maximizaron. Es importante recordar que dichos cambios respondían a largos procesos, tal como apunta Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales*

³⁵ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 495-497.

³⁶ Robert P. Morgan, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1994, p. 353.

(1966), al señalar que el campo de lo musical se había expandido durante los últimos cien años en distintas direcciones, a razón de cuando menos tres importantes hechos: la investigación etnográfica, la música experimental y el cuestionamiento que los compositores habían hecho del sistema musical occidental³⁷.

Además de lo señalado por Schaeffer otros factores de diversa índole incidieron en la transformación de la música. Baste señalar la disolución de los grandes imperios europeos a inicios del siglo XX, los cambios en los modelos económicos, el desarrollo tecnológico, la transformación de las comunicaciones, la concentración de la vida en las ciudades en medio de una creciente industrialización y, toda una serie de condiciones que devinieron en permutas sociales, económicas, políticas y culturales. Sin embargo, como ya se ha señalado, es hasta después de la Segunda Guerra Mundial que se verifican transformaciones tajantes en el ejercicio de la música, pues dicha conflagración marca una reconstrucción en todos los ámbitos (político, económico, social, ético, artístico) y un deseo de ruptura o distanciamiento con el pasado.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la Alemania de la posguerra cuando, en forma paralela a su reconstrucción total, renovaba diversos aspectos de su vida musical. De hecho, en poco tiempo se convirtió en uno de los principales campos de acción de las nuevas músicas, teniendo especial relevancia en ello la labor de los cursos internacionales de verano que tenían lugar en la ciudad de Darmstadt. Estos

³⁷ Citado por Jean Molinó, "El hecho musical y la semiología de la música" en Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz, *Reflexiones sobre semiología musical*, Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Música, 2011, p. 122.

encuentros, activos desde 1947 por iniciativa de Wolfgang Steinecke, se convirtieron en un movimiento internacionalista donde se difundían las nuevas teorías musicales y se daban cita compositores provenientes de muchas partes del mundo³⁸.

Darmstadt no solo se erigió como el gran templo de la vanguardia y la meca para todo compositor que quería conocer las últimas tendencias estilísticas. También fue un semillero de difusión internacional. Sus cursos ejercieron influencia en compositores de muchas latitudes, no solamente vía directa a través de los maestros que ahí impartían sus clases, sino de los alumnos que al regresar a sus lugares de origen se convertían en difusores de las recientes tendencias en la creación sonora.

En otros lugares del orbe también se realizaron exploraciones que ampliaron las posibilidades para la composición, algunos de ellos dejaron su impronta en la manera de entender la música y marcaron nuevos rumbos. Mientras que en Francia germinó el movimiento de la música concreta en el marco de la radiodifusión francesa (RTF), y en Estado Unidos se exploraban posibilidades para el lenguaje musical implementando sintetizadores en el *Columbia-Princeton Electronic Music Center*, en la propia Alemania se daba un nuevo tratamiento al sonido a través de la electrónica, por citar algunos ejemplos.

³⁸ Tomás Marco, *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación de Autor / Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 322-324.

Incluso se han establecido los inicios de importantes tendencias como la de la música aleatoria en el marco de los cursos de Darmstadt. Se ha dicho que el nacimiento "oficial" de ésta tuvo lugar en el concierto de clausura de dichos cursos el 28 de julio de 1957, al ser oída por primera vez *Klavierstück XI*, de Stockhausen. Véase: Octavio Sosa (comp.), *José Antonio Alcaraz a través de sus textos*, *Op. cit.*, p. 60.

Las tendencias emergentes en aquellos países se propagaron, ganando adeptos en numerosos países. En México, algunos músicos se involucraron seriamente en ellas, llegando incluso a participar en los cursos de Darmstadt, a realizar estancias de estudio en importantes centros de investigación musical y a recibir las enseñanzas de renombrados músicos adscritos a dichas corrientes. Este fue el caso de Manuel Enríquez, quien se interesó profundamente en conocer lo que sucedía en los centros de irradiación de la vanguardia musical y entraría en estrecho contacto con éstos.

4. Manuel Enríquez (1926-1994)

Si bien la trayectoria musical de Enríquez comienza con una formación de corte “convencional”, e incursiona a temprana edad como violinista en ámbitos profesionales como la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, su inquietud por lo nuevo quedaría de manifiesto desde el primer momento, pero especialmente a partir de 1955 cuando se traslada a Estados Unidos para continuar sus estudios. Con el apoyo de una beca, Enríquez se matricula en la *Juilliard School of Music* de Nueva York donde entra en contacto con músicas y horizontes artísticos de diversas tendencias. Luego de esta visita, a su regreso a México, empezó a tener un lugar importante entre los compositores de su generación y, para los años sesenta, no sólo era considerado uno de los compositores de vanguardia más sobresalientes del país, también comenzó a recibir constantemente encargos internacionales y su obra cobró presencia en festivales y conciertos de música contemporánea tanto en Europa como en América³⁹.

³⁹ Leonora Saavedra, “Enríquez Salazar, Manuel”, *Op. cit.*, pp. 677-683.

Posteriormente, en 1971, el originario de Ocotlán, Jalisco, obtuvo una beca de la Fundación Guggenheim, lo que le permitió desplazarse a Estados Unidos y Europa, y trabajar en el estudio de música electrónica de la Universidad de Columbia-Princeton. De esta época datan sus primeras incursiones en la creación interdisciplinaria, con presentaciones de teatro musical, espectáculos multimedia, *happenings* y “anti-conciertos”. Pero su interés por las nuevas tendencias no se limitaría a la realización de conciertos o a su participación en cursos, también dictó conferencias y realizó grabaciones, algunas de éstas para radiodifusoras importantes del extranjero, como las de Colonia, Madrid, Viena y la Radio-Televisión Polonesa en Varsovia⁴⁰.

La profusa actividad de Enríquez en el terreno de la música contemporánea lo apuntaló como uno de los mexicanos de mayor peso en la llamada música de vanguardia. Fue el primer compositor en el medio nacional en introducir las manifestaciones surgidas después del serialismo integral: módulos aleatorios, grafismo, combinación de contextos instrumentales y electrónicos en simultaneidad, multimedia, nuevas articulaciones (como la percusión directa del encordado en el piano), el teatro musical y la música para cinta⁴¹. Su obra, que alcanza más de un centenar de partituras, tuvo presencia en lugares del mundo como Alemania, Francia, Suecia, Yugoslavia, Inglaterra, Bélgica, Moscú, Leningrado, Roma, Tokio, Cuba, Argentina, Brasil, Estados Unidos, entre otros; con ello colocó la música mexicana en una situación importante en diversos centros internacionales. Además fue uno de los

⁴⁰ *Ídem*.

⁴¹ José Antonio Alcaraz, *Manuel Enríquez. Canciones para un compañero de viaje*, México, INBA / Cenidim, 2001, pp. 48, 52.

primeros músicos mexicanos que participó en los festivales Otoño de Varsovia y el Primavera de Praga y, uno de los pocos latinoamericanos programados en el festival de Donaueschingen⁴².

La obra de Enríquez marcó significativas rutas en el devenir musical mexicano y fue decisiva en la ruptura con la vertiente nacionalista. Su obra dio un impulso vigoroso para establecer caminos nuevos a una generación de transición difícil⁴³. Aurelio Tello sostiene que en la música de Enríquez converge pensamiento musical y signo, lo que da paso a la generación de un vocabulario y una manera propia de usar el lenguaje, marcando con ello una tendencia en su generación y trazando la pauta de las condiciones de la música en México desde la mitad de siglo pasado hasta su conclusión⁴⁴.

Teniendo en cuenta la filiación vanguardista del músico jalisciense y sus contactos con diversos compositores y lugares identificados con las corrientes de vanguardia, resulta congruente que tuviera la inquietud de generar en México espacios consagrados a la expresión de esta música. Sin duda conocía el valor de los festivales como instancias de promoción y estímulo de las manifestaciones culturales; por ello veía como algo positivo la creación en México de un espacio de las características del Foro Internacional de Música Nueva, capaz de generar un cambio en la concepción y

⁴² Coriún Aharonián, "La muerte de Manuel Enríquez", en *Revista Musical Chilena*, año XLVIII, julio-diciembre, 1994, N°182, p. 121.

⁴³ *Ibid.*, pp. 121-126.

⁴⁴ Aurelio Tello, conferencia en torno a Manuel Enríquez, dictada en el marco del XXXVI Foro Internacional de Música Nueva, México, Sala Adamo Boari del Palacio de Bellas Artes, 27 de mayo de 2014.

apreciación de las nuevas propuestas sonoras de ese tiempo, así como dar un impulso importante a las mismas y, evidentemente, constituyéndose en un sitio de inclusión para las nuevas músicas.

No obstante que ya existían algunos precedentes que de una u otra forma habían abierto el camino, con el Foro Enríquez diseñó un proyecto *sui generis*. Entre los modelos anteriores destacan el festival *Puebla, Ciudad Musical*, fundado en 1966 y activo ininterrumpidamente hasta 1979, en el que se dio cabida a conciertos sinfónicos y de cámara y a representaciones de ópera y ballet en diversos foros de la ciudad de Puebla, incluyendo teatros, recintos universitarios, iglesias y edificios emblemáticos del virreinato. Otro antecedente importante en tanto dejó sentada la importancia de realizar certámenes culturales en el país, como lo ha señalado Jorge Velasco⁴⁵, es el *Festival Internacional Cervantino* el cual, según se conoce hoy en día, data de 1972⁴⁶. Más afín al proyecto de Enríquez es el *Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea* organizado entre 1973 y 1983 por los músicos Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro.

Algunas investigaciones han señalado la existencia, previa a la fundación del Foro, de distintos proyectos encaminados a la promoción de las músicas nuevas lo cual no es sino muestra de la inquietud que primaba en el medio musical de explorar las nuevas

⁴⁵ Jorge Velasco, "Festivales y concursos", en Emilio Casares Rodicio (dir.), (*DMEH*), vol. 5, p. 119.

⁴⁶ Sus orígenes se remontan a 1952 en un formato más local y sin todos los apoyos estatales y gubernamentales con los que hoy cuenta.

corrientes y recursos⁴⁷. Sobresalen entre estos el festival de música contemporánea organizado en el Conservatorio Nacional de Música, en cuya séptima edición (1968) participó como conferencista Pierre Schaeffer, una de las grandes figuras de la escena internacional, quien disertó en torno a las nuevas tendencias de la música contemporánea⁴⁸. En 1970, el ingeniero Raúl Pavón y el compositor y director Héctor Quintanar fundaron el laboratorio de música electrónica en el mismo Conservatorio y cuatro años más tarde, organizado por Difusión Cultural UNAM, tuvo lugar el primer seminario de música electrónica⁴⁹. A finales de la década de 1970 el compositor Antonio Russek creó el Centro de Investigación Independiente Musical y Multimedia (CIIMM), el primer laboratorio privado de experimentación y creación con medios electrónicos de México⁵⁰.

Sin restar méritos al dinámico proyecto que impulsaba Enríquez, es claro que todas estas iniciativas supusieron un perfecto caldo de cultivo para la puesta en marcha de este espacio dedicado exclusivamente a la música nueva. Si bien en ello fue decisivo el momento coyuntural que se vivía, no sería menos importante para el éxito de esta empresa que dicha iniciativa fuera obra de una personalidad tan potente, con un estimable prestigio internacional y una inusual capacidad de liderazgo como la de Manuel Enríquez. Dicho en otros términos, el *capital cultural específico* del compositor

⁴⁷ Carlos Prieto, *Variaciones de voltaje. Conversaciones con artistas sonoros y músicos electrónicos mexicanos*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana / Deléatur, 2013.

⁴⁸ En una conferencia titulada "Reflexiones sobre las tendencias de la música contemporánea". Iracema de Andrade, conferencia "Antecedentes históricos de la música electroacústica en América Latina", México, Cenidim, agosto de 2014.

⁴⁹ Carlos Prieto, *Variaciones de voltaje*, *Op. cit.*, pp. 24-25.

⁵⁰ *Ibíd.*, p.65.

habría de ser determinante para el establecimiento de las bases que iban a generar un *campo* nuevo dentro de este contexto social.

El Foro de Música Nueva, orientado, en palabras del propio Enríquez, a “impulsar y difundir todas las manifestaciones artísticas de vanguardia”⁵¹, fue secundado por otros compositores mexicanos que perseguían objetivos afines a los suyos y dejaron en éste un importante legado. Hubo entre ellos quienes también establecieron contactos directos con los centros irradiadores de las nuevas tendencias, como fue el caso de Mario Lavista, Julio Estrada o Federico Ibarra, que participaron en los cursos de Darmstadt o estudiaron en los laboratorios de música electroacústica en Alemania, Francia, Estados Unidos y otros lugares. Tanto a estos músicos como a Manuel Enríquez se les impuso una etiqueta: la de vanguardistas, o por lo menos se les asoció con esta idea⁵². No obstante, hoy es aceptado que cuando se piensa en los aportes de Enríquez a la música de México, se le ubica siempre en su papel de paladín de la vanguardia musical en el país⁵³. Llegados a este punto, conviene preguntarse qué se entiende por vanguardia o qué es lo que explica que algunos compositores sean

⁵¹ *Primer Foro Internacional de Música Nueva*, presentación al programa de mano, 1979, p. 1.

⁵² En el libro editado por Julio Estrada *La música de México*, se alude a Manuel Enríquez, Alicia Urreta, Héctor Quintanar, Eduardo Mata, Mario Lavista, Julio Estrada, Francisco Núñez y Federico Ibarra, como: “Los compositores mexicanos actuales, llamados “de vanguardia” [...]. Julio Estrada (ed.), *La música de México*, T. 1, vol. 5, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 127.

⁵³ Véase, por ejemplo, Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1977. (“Manuel Enríquez, uno de los compositores vanguardistas de México que más éxito ha tenido en las últimas dos décadas...”, p. 176). Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica*, *Op. cit.*, (“Enríquez se situó a la cabeza del movimiento vanguardista de México y América Latina, y alcanzó a ser en la segunda mitad del siglo XX la que Chávez había sido en la primera en la música mexicana”, p. 187). Yolanda Moreno, en el capítulo referido a vanguardias musicales de su libro *La composición en México en el siglo XX*, México, CONACULTA, 1994, subraya la importancia de “las nuevas técnicas de ejecución instrumental que han sido ampliamente practicadas por los autores mexicanos a partir de Manuel Enríquez” (p. 77). También, Julio Estrada, refiriéndose a las vanguardias en el tomo 5 de *La música de México*, señala que “el primero en adoptar conscientemente tal posición [la de vanguardia] y el correspondiente usufructo ha sido Manuel Enríquez” (p. 127).

ligados a dicha noción. ¿Qué debe entenderse cuando denominamos como “vanguardistas” a los músicos que secundaron la renovadora propuesta de Enríquez?

El término “vanguardia” puede prestarse a definiciones tan diversas como contradictorias, incluso cuando es empleado para definir tendencias o corrientes en otras disciplinas. El historiador del arte Jaime Brihuega asienta: “sabido es lo infructuoso que resulta la pretensión de disponer de una noción de Vanguardia lo suficientemente clara, unívoca, global o deslindante como para discernir sus ámbitos de existencia en el seno de la cultura artística”⁵⁴. Conviene por lo tanto realizar un esfuerzo por establecer algunas características que permitan una aproximación al significado de “vanguardia” en aquel contexto y en relación a las acciones y posturas sostenidas por algunos músicos del medio mexicano, lo que confluyó en la fundación del Foro Internacional de Música Nueva.

5. Aproximaciones a la noción de vanguardia musical

Descartemos las implicaciones castrenses que tuvo primariamente el término vanguardia, es decir, el sentido de avanzada en las incursiones militares y retomemos aquellas ideas en las que el término se vincula a lo artístico. En principio, es preciso distinguir dos grandes momentos de estos movimientos: el primero concerniente a las llamadas “vanguardias históricas”, y un segundo que atañe a expresiones surgidas en

⁵⁴ Jaime Brihuega, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996), vol. II, Madrid, La balsa de la medusa, 2002, p. 229.

la época de posguerra. En lo que respecta al primero, de acuerdo con Matei Calinescu, hacia la segunda década del siglo XX, la vanguardia como concepto artístico designa a todas aquellas tendencias cuyos programas estéticos se definían, en general, por su rechazo al pasado y el culto a lo nuevo⁵⁵. El mismo Jaime Brihuega, sostiene que las “vanguardias históricas”, en las primeras décadas del siglo XX, “pusieron en tela de juicio y aventuraron alternativas en un radio de acción que cubrió la absoluta totalidad de los principios intrínsecos y extrínsecos a través de los que se venía rigiendo la cultura artística”⁵⁶. Por su parte, el filósofo Eduardo Subirats establece que las vanguardias de las décadas iniciales del siglo pasado postularon una estética revolucionaria bajo el signo de la ruptura y la emancipación, ligada al mismo tiempo a los más elevados valores sociales utópicos y a la esperanza⁵⁷.

Los movimientos vanguardistas no son homogéneos y éstos pueden plantear diversas cuestiones y alcanzar distintos índices de incidencia, generando diferentes tipos de sistemas de relaciones y variadas consecuencias. Sin embargo, Eric Hobsbawm ve en

⁵⁵ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 103-155.

⁵⁶ Jaime Brihuega, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, *Op. cit.*, p. 239.

⁵⁷ Eduardo Subirats, *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 33-39.

Existe debate extenso sobre la eficacia de las vanguardias y el fin de las mismas. Bajo ciertas opiniones, se ha entendido que éstas menguan su vigencia pues tienden a caer en una suerte de contradicción, en donde su papel crítico comienza a ser normativo. Se argumenta que dichas formaciones artísticas de choque y de ruptura se fueron ligando a una práctica institucional, académica e incluso burocrática. Esta situación se ha dado en denominar como muerte o fin de las vanguardias. Sin embargo existen distintas posturas respecto a esto, por ejemplo, para el crítico de arte Hal Foster, los retornos históricos no son nuevos para la historia del arte. Considera que con la llamada muerte de las vanguardias, después de los años sesenta el arte ha recuperado hallazgos de la vanguardia con fines contemporáneos. De modo que para este autor la vanguardia más que ser un proyecto cancelado se está constantemente completando. Para E. Subirats, las subsecuentes manifestaciones de vanguardia, más allá de aquellas precursoras, ya no son ni las de la creación, la crítica, o la renovación; advierte, sin embargo, que rescatar el sentido crítico, renovador e innovador de las primeras abre una posible esperanza en el arte y la cultura contemporáneas, capaz de articular una reflexión crítica sobre nuestro tiempo y una alternativa a sus conflictos.

las diversas corrientes de la vanguardia artística que se distinguieron durante el siglo XX, que éstas tienen un eje común, pues parten de una suposición fundamental: “que las relaciones entre el arte y la sociedad habían cambiado radicalmente, que las viejas maneras de mirar el mundo eran inadecuadas y que debían hallarse otras nuevas”⁵⁸.

La música ha transitado con cierto rezago respecto de las otras artes y en los movimientos vanguardistas surgidos a principio de siglo XX ésta estuvo poco empatada con aquellos, salvo algunos casos donde la reflexión en torno a lo sonoro también se dio a la par de algunos de éstos⁵⁹. No obstante, en la misma época surgían obras y propuestas que, aunque de manera más aislada, cuestionaban o ponían en tensión las estructuras y normas imperantes de la época, pero éstas no terminaron por constituir un movimiento enteramente renovador para la música, aunque son precedentes de transformaciones subsecuentes.

De acuerdo con Guido Salvetti, la música de principios del siglo XX mostraba cierta homogeneidad debido a que se tenía establecido un repertorio estandarizado, es decir, que la música que solía interpretarse miraba más al pasado que al presente. Los

⁵⁸ Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 9.

⁵⁹ Los manifiestos *¡Matemos al claro de Luna!* (1909) de Filippo T. Marinetti, el *Manifiesto de los músicos futuristas* (1910) de Balilla Pratella, *El arte de los ruidos* (1916) de Luigi Russolo, generados como parte del movimiento futurista italiano, son muestra de las posturas asumidas por estas vanguardias artísticas respecto de la música. Algunos autores se han referido al movimiento vanguardista surgido en México en los años 20, aglutinado en torno a la figura del poeta Manuel Maples Arce, como un precedente para los movimientos que se dieran medio siglo después en la creación musical mexicana. En este sentido, manifiestos de este grupo como *¡Chopin a la silla eléctrica!* firmado por Maples Arce, se vuelen una suerte de huella en las búsquedas de nuevas posibilidades para lo artístico, y con respecto del cuestionamiento y ruptura con discursos pasados. Véase: Manuel Rocha Iturbide, “Arqueología de la música experimental en México”, en *(ready)Media: arqueología de los medios y la invención en México*, Libro 1, México, Laboratorio Arte Alameda, 2010. Consultado en:

https://www.academia.edu/8167361/Arqueologia_de_la_Musica_Experimental_en_Mexico
[recuperado en octubre de 2014].

nuevos compositores entraban a dicho repertorio si parecían continuadores más que innovadores. El cuestionamiento y la distancia respecto de tales parámetros dio paso a búsquedas enfocadas a propiciar otros rumbos para la música. Esto sentaría bases para el nacimiento de las vanguardias⁶⁰. Dicha situación repercutirá en un franco alejamiento respecto al sistema tonal, en las relaciones armónicas justificables bajo teorías que ponían al centro el binomio consonancia-disonancia.

Pese a que el “agotamiento” del sistema tonal se venía dando desde el siglo XIX, no se terminaba de romper con los esquemas que éste proponía. Aún con la entrada del nuevo siglo, éste continuaba presente entre los compositores más innovadores. Como señala Hobsbawm, hasta finales del siglo XIX [y podrían agregarse varios casos de la primera mitad del XX], “las vanguardias tanto musicales como visuales enriquecieron el viejo lenguaje en vez de abandonarlo”⁶¹. Aunque las primeras décadas del siglo XX vieron surgir un nuevo sistema diferente al tonal, fue hasta la posguerra cuando los movimientos vanguardistas generaron cambios más radicales y fuertes alteraciones en la manera de concebir la música. En la primera mitad del siglo XX ya había tecnologías novedosas aplicadas a la música como las ondas martenot o instrumentos vinculados a la electricidad como el theremin; pero el manejo que se hacía de estos estaba muy incorporado a las músicas preexistentes por lo que no constituían un cambio sustancial en la manera de relacionarse con lo sonoro, y eran más bien apropiados por la tradición existente. Así, muchas veces estos instrumentos se

⁶⁰ Guido Salvetti, *Historia de la música. El siglo XX. Primera parte* (1977), México, Turner Libros / Conaculta, 1999, pp. 18, 22.

⁶¹ Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, *Op. cit.*, p. 23.

empleaban para tocar obras del repertorio habitual, utilizados más como una variante textural. Será hacia los años cincuenta que movimientos como la escuela concreta francesa, la electrónica alemana, el Tape Project en Nueva York, la influencia de los cursos del Darmstadt y otros movimientos afines, darán un giro decisivo en las posturas sonoras y compositivas.

Recuperando los planteamientos de los teóricos Calinescu, Subirats, Brihuega y Hobsbawm, puede observarse que la idea de vanguardia se encuentra ligada con el rechazo al pasado y el culto por lo nuevo, con un sentido de ruptura y emancipación, y tiene a la vez un sello crítico y renovador. Si se ponen en correspondencia tales premisas con el tema que nos atañe, éstas pueden asociarse al cuestionamiento y ruptura respecto a los procedimientos y estructuras que condicionaban las propuestas musicales, es decir, a las vinculadas con el sistema tonal. Como consecuencia de esto, resultan nuevas posturas que marcan distancia con las precedentes, cuestión que conlleva al surgimiento de diferentes movimientos y tendencias que generaron novedosas maneras de entender el universo sonoro.

Los movimientos de vanguardia musical a los que se está haciendo referencia, aquellos activos a partir de los años cincuenta, es decir las vanguardias surgidas durante la posguerra, difieren de las llamadas “vanguardias históricas” en propósitos, contexto, condiciones materiales, tecnológicas y en sus maneras de hacerse visibles. Sin embargo, no dejan de tener afinidades en aspectos tales como la búsqueda de nuevos horizontes en el quehacer artístico, el cuestionamiento hacia el pasado, la

necesidad de ruptura y renovación de los horizontes de creación, lo que generaría distintas posturas, cambios y alternativas. Esto es, la pertinencia de hablar de estos movimientos en términos de vanguardia deviene de su papel transgresor y renovador respecto de estructuras preestablecidas y dominantes en la escena musical. En cuanto a las vanguardias musicales surgidas en Latinoamérica, conviene situar ciertas diferencias respecto a las de otras latitudes. Omar Corrado ha señalado que entre las características de estas vanguardias (igualmente debe decirse que no todo fue homogéneo y hay diversos matices) se encuentra el distanciamiento respecto a un sesgo político definido, al tiempo que no articulan una crítica explícita, ni enuncian un posicionamiento ante la segregación que padecen⁶².

En el caso de México, los parámetros considerados para abrir el debate sobre la noción de vanguardia encuentran su correlato en la ruptura con el sistema tonal y en el alejamiento de las posturas de la vertiente musical nacionalista y, en cierta forma, de las instituciones vinculadas a ésta. Al respecto, Aurelio Tello resume las características del movimiento de vanguardia musical que cobraba vida en el país, en la búsqueda de originalidad, en la ruptura radical con la tradición y la deconstrucción del lenguaje musical, así como en la ausencia de elementos nacionales⁶³. Pese a que en su forma de acción dichos movimientos rompían con tradiciones y estéticas emanadas de posturas favorecidas por las instituciones artísticas, como ya se advertía con el planteamiento de Corrado, no hacían crítica abierta a esto, ni enarbolaban procesos de

⁶² Omar Corrado, *Tradición y vanguardia en la música latinoamericana (1930-1970)*, consultado en línea en: http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC676.pdf [recuperado en junio de 2014].

⁶³ Aurelio Tello, "La música en Latinoamérica del siglo XX hasta nuestros días", *Op. cit.*, p. 238.

corte más político. Sin embargo, estos grupos delinearon principalmente mediante sus creaciones otro camino por dónde hacer transitar la música y generaron distintas propuestas y alternativas. Asimismo, apelaron a un cambio respecto a la manera de concebir la música en México, particularmente en los medios de difusión y programación del sistema musical mexicano, cuestión que mayormente se articuló en virtud de la inclusión y fomento de sus propuestas artísticas.

6. La vanguardia musical en México

La actividad de la vanguardia en el país en materia sonora ha generado posturas diversas. Se ha defendido la idea de que fue un movimiento de absoluta ruptura con el pasado, donde se trataba de olvidar y cerrar la memoria y de comenzar no solamente de cero, sino de poner en tela de juicio la definición misma de música⁶⁴. También se ha señalado que este momento de la música solo fue un término que transitoriamente identificó a un grupo de compositores para después perder su validez⁶⁵. Otros han querido ver en él una suerte de experimentación a toda costa con premisas muy definidas, donde la presencia del azar en la música debía ser consubstancial a ésta, el concepto de obra, en el sentido de “objeto terminado”, tendría que ser fuertemente cuestionado, la ausencia de lirismos habría de ser patente, además de que la noción de ruptura tenía que ser una suerte de meta⁶⁶. Otros autores, en cambio, desconocen la existencia en México de un movimiento de “verdadera vanguardia”, al considerar que

⁶⁴ En palabras de Mario Lavista, citadas en Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX, Op. cit.*, p. 118.

⁶⁵ Manuel Enríquez, entrevista tomada de Yolanda Moreno Rivas, *Ibíd.*, p. 114.

⁶⁶ Luis Jaime Cortez, “Joaquín Gutiérrez Heras: la búsqueda de lo irremplazable”, en *Pauta*, México, núms. 55-56, julio-diciembre de 1995, p. 55.

no es suficiente para situarse en la vanguardia el empleo de técnicas novedosas o la imitación estéril de los compositores paradigmáticos de dicha tendencia⁶⁷, y que no basta que hubiese una diversidad de propuestas sonoras señalando rumbos diferentes en la música para declarar la presencia de una corriente vanguardista en el país.

Como quiera, las ideas en torno a la vanguardia produjeron numerosas alteraciones en el ámbito musical de México. Músicos y compositores identificados con estas tendencias posibilitaron la inclusión de elementos nuevos lo cual significó, por un lado, el definitivo distanciamiento con las corrientes nacionalistas y la franca ruptura con el sistema tonal; por otra parte, realizaron diferentes indagatorias que ensancharon el horizonte de posibilidades de la composición musical. Entre las primicias exploradas pueden citarse la experimentación sonora, esto es, buscar más allá de las convenciones arraigadas, las cuales podían ir desde el concepto de armonía hasta el uso que se hacía de los instrumentos musicales, por citar dos ejemplos. Estas incursiones también significarían exploraciones tímbricas, tanto en instrumentos como en otras fuentes generadoras de sonido, al tiempo que consideraran distintas alternativas para el análisis de la música, así como diferentes posibilidades para escucharla. Estos movimientos, a través de este tipo de indagatorias, desvanecen las fronteras entre lo que es entendido formalmente como música y lo que no, e incluyen la posibilidad de integrar la noción de ruido al discurso musical. Toda esta situación llevó a generar novedades de índole diversa como probar combinaciones instrumentales no convencionales, utilizar artefactos como fuentes de música, buscar

⁶⁷ Consuelo Carredano, *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad, Op. cit.*, pp. 62, 83.

nuevas técnicas para tocar los instrumentos conocidos así como la inclusión de nuevas tecnologías. Con todos estos elementos, la paleta de doce tonos con que contaba el compositor en décadas pasadas se convirtió tan sólo en una posibilidad⁶⁸. También como parte de estas incursiones se volvió constante la figura del compositor intérprete y se intentó modificar la relación del intérprete con el público, así como alterar la idea de lo que significa una sala de concierto y, en sí, los propios conciertos.

Con las nuevas incursiones en el campo de la música fue posible vislumbrar nuevas rutas para la música en México. En este sentido, Gutiérrez Heras consideraba que con las transformaciones surgidas en la década de los sesenta habría terminado la primera etapa de la música mexicana moderna dejando algunas obras notables y que no sería probable que las futuras obras maestras mexicanas fueran huapangos o sinfonías indias⁶⁹. Aunque es importante dejar sentado que, previo a todas estas novedosas incursiones en los terrenos sonoros, hubo varios intentos previos a los movimientos de vanguardia, que ya apuntalaban intentos por construir discursos sonoros desde ámbitos que tensionaban los sistemas preponderantes. Sin embargo, estas tentativas no mostraban ni las características ni los fines de las vanguardias, pues varias de ellas tenían cierto repliegue hacia los lenguajes habituales. Pese a que se llegaron a implementar técnicas más recientes como la dodecafonía⁷⁰, la constante era retornar a lo ya conocido. Así, de acuerdo con ciertos autores, entre algunos de los músicos pertenecientes a la corriente nacionalista de la segunda mitad de siglo habría surgido

⁶⁸ Luis Jaime Cortez, "Joaquín Gutiérrez Heras: la búsqueda de lo irremplazable", *Op. cit.*, p. 55.

⁶⁹ Consuelo Carredano, *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad*, *Op. cit.*, p. 109.

⁷⁰ Cabe señalar que buena parte de la experiencia que se tuvo en este aspecto fue más en el terreno de la enseñanza que como práctica de composición.

una tendencia hacia la hibridación de la técnica dodecafónica con aspectos de la temática nacional, buscando crear estructuras muy semejantes a las ya conocidas⁷¹. En misma tónica, puede advertirse que no obstante que varios compositores desertaban del nacionalismo para escribir en el sistema dodecafónico, también se hablaba de crear un nacionalismo serial⁷².

La historiografía musical suele establecer en las décadas de 1960 y 1970 el periodo en el que los movimientos de música de vanguardia estuvieron activos en el horizonte nacional. Sin embargo, intentar señalar un momento que indique su entrada en vigor, resulta complejo ya que son varios procesos los que conducen a ella. No obstante, es un hecho incontrovertido que a poco que nos aproximemos a esto surge de nuevo la figura de Manuel Enríquez. Dos obras del citado compositor pueden situarse como puntos de referencia que señalan el comienzo de la vanguardia: *Preámbulo* (1961), primera obra serial de Enríquez, misma que José A. Alcaraz considera como una declaración de principios en la cual hay una distancia voluntaria de todo lo que habría que esperar de un compositor mexicano de aquella época⁷³; o el *Cuarteto II* (1967), donde Enríquez utiliza por primera vez la notación gráfica⁷⁴. Aurelio Tello considera dicho cuarteto como un parteaguas en la música mexicana, pues en éste se estructura un nuevo pensamiento y distinta manera de pensar la música, al tiempo que abre

⁷¹ Julio Estrada, *La música de México*, *Op. cit.*, p. 190.

⁷² Consuelo Carredano, *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad*, *Op. cit.*, p. 109.

⁷³ José Antonio Alcaraz, *Manuel Enríquez. Canciones para un compañero de viaje*, *Op. cit.*, p. 96.

⁷⁴ En dicha notación gráfica el registro del instrumento es representado por un espacio en la partitura y el intérprete decide la nota exacta a tocar de acuerdo con la posición aproximada del símbolo musical dentro de este espacio. Los intérpretes deben evitar cualquier referencia al sistema tonal e incluso al sistema de afinación temperado.

sendas de por dónde transitar la música⁷⁵. Otros autores han señalado sus estudios en *Juilliard School of Music* de Nueva York, entre 1955 y 1957 como un hito del comienzo del despliegue del movimiento vanguardista, pues es precisamente en esta estancia cuando Enríquez se aproxima a otras formas de composición y de creación sonora, más allá de aquellas que estaban en circulación en México, con lo que se verá favorecida la “importación” de nuevas corrientes de composición⁷⁶.

Otros hechos como la búsqueda y construcción de alternativas para la música, mas allá de la formación académica de los conservatorios, son también importantes para el curso de la vanguardia mexicana en los años sesenta. En este contexto se sitúan los viajes y estancias en Europa de compositores como Mario Lavista (1967-1969), Julio Estrada (1968) y el propio Enríquez, que durante la década de los sesenta realizó visitas a Alemania, Francia, Inglaterra, Polonia, Italia, Bélgica y Yugoslavia. También el arribo a México a finales de la misma década de importantes figuras de la vanguardia internacional: Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen o Jean-Étienne Marie, para ofrecer cursos que contribuirían a dinamizar todo tipo de expresiones de vanguardia, pueden verse como reflejo de la necesidad y el interés de una “puesta al día” respecto de las últimas tendencias en los grandes centros de la vanguardia internacional.

⁷⁵ Aurelio Tello, conferencia en torno a Manuel Enríquez, dictada en el marco del XXXVI Foro Internacional de Música Nueva, México, Sala Adamo Boari del Palacio de Bellas Artes, 27 de mayo de 2014.

⁷⁶ Al respecto, falta preguntarse ¿a qué se debía la falta de corrientes estéticas en México? Someramente, valga decir que para el tiempo ya había un rezago importante en políticas y proyectos culturales, atribuibles, entre otras cosas, a la condición de subdesarrollo del país y a la constante confrontación entre lo propio y lo ajeno. Es decir, en todo esto hay que tener presente el contexto histórico y periférico en el que se circunscribe la nación y en general la región de Latinoamérica. Dados los propósitos de este trabajo no se ahonda más al respecto, no por ello esto no se considere una problemática importante.

Si bien el periodo en el que se inscriben los movimientos de vanguardia en México fue más bien breve, fue profuso en acontecimientos. Se trató de una etapa muy propositiva y “rompedora” de esquemas establecidos y aún vigentes en el panorama nacional. Así, esta época dejó tras de sí experiencias significativas: happenings, teatro musical, conciertos con despertadores, anti-conciertos. La presencia de importantes figuras de la escena internacional como John Cage o Karlheinz Stockhausen, por citar algunas ejemplos, tuvo una incidencia notable que se extendería por algún tiempo. Esta etapa fue asimismo testigo de transformaciones de índole generacional. Julio Estrada ve en las décadas de los sesenta y setenta la presencia de una *generación de transición*, que conduciría un proceso de cambio hacia otras direcciones más allá del panorama abierto por el nacionalismo, tanto a nivel musical como a nivel de enseñanza y de instituciones afines, con lo que los terrenos de la música vieron importantes cambios. Siguiendo a Estrada, en estos años, el proyecto institucional propuesto por Carlos Chávez tendría una primera reforma importante respecto a las instancias musicales, pues muchos de los músicos activos en ese tiempo se convertirían en los nuevos cuadros de la gestión musical y docente, tanto del Estado como de distintas universidades y espacios públicos⁷⁷. Así, en estas décadas algunos de estos compositores participaron en notables proyectos emanados de estructuras oficiales. Por ejemplo: Mario Lavista se suma a las actividades docentes del Conservatorio Nacional de Música a mediados de los setenta; por los mismos años Julio Estrada se integra a los proyectos de la UNAM; Héctor Quintanar encabeza el

⁷⁷ Julio Estrada, *La música de México, Op. cit.*, pp. 191, 196.

Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio en 1970; hacia mediados de la misma década Federico Ibarra dirige el Taller de Composición del Cenidim; en 1980 Manuel de Elías funda y dirige la Orquesta Sinfónica de Veracruz; y como ya se mencionaba, Manuel Enríquez también comienza a estar al frente de distintos proyectos bajo estructuras oficiales. Esto es, en el lapso en que se desenvuelven las búsquedas vanguardistas, pretendiéndolo o no, también germina un relevo generacional.

Tras el auge de las tendencias vanguardistas en México, varios de sus actores la dieron por cancelada o se desligaron de ésta al cabo de algunos años. No obstante, habría que señalar que si bien a los frutos de los movimientos de vanguardia se les puede considerar originales o meramente imitativos, o se les cuestione su distancia hacia una postura política definida al modo de las “vanguardias históricas”, o posteriormente sus actores se hayan desmarcado de dicha época, es difícil negar las contribuciones que esta etapa tuvo en la generación de cambios sensibles en el panorama sonoro mexicano⁷⁸.

Así como sería impreciso señalar un hecho que marcara el inicio de la vanguardia musical en México, lo sería igualmente poner punto final a su curso, sobre todo porque

⁷⁸ De esta época datan obras que algunas investigaciones consideran fundamentales para entender el posterior desarrollo de la música experimental, electroacústica y del arte sonoro en México. Entre éstas se encuentran: *El paraíso de los ahogados* (1960), de Carlos Jiménez Mabarak; *Viols* (1971), de Manuel Enríquez; *Non novo sed nova* (1972), de Manuel de Elías; *Contrapunto* (1972), de Mario Lavista; *Diálogos* (1973), de Héctor Quintanar y *Eua'ón* (1980), de Julio Estrada. A éstas se lo podrían agregar la obra acusmática *Huesos* (1963), de Eduardo Mata; o la *Fantasia Cósmica* (1982) para medios electrónicos y visuales de Raúl Pavón. Véase: *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, Laboratorio Arte Alameda / INBA / CONACULTA, 2010, DVD 1.

no se trata en modo alguno de un movimiento unitario, como se ha venido exponiendo. No obstante, puede decirse que el ciclo vanguardista emerge con la década de 1960 y comienza a perder vigencia en el umbral de la de los ochenta cuando las premisas que habían dado fundamento a estas corrientes se habían desgastado, o bien cuando sus objetivos dejaron de tener vigencia o ya se habían cumplido. Los compositores se plantearon nuevas problemáticas por lo que las preguntas comenzaron a modificarse y a tener otras soluciones. Para Aurelio Tello, las técnicas del siglo XX posteriores a la liquidación de la tonalidad empezaron a quedar rebasadas por ese vanguardismo cada vez más redundante. Se empezó a pensar en otras cosas. Por un lado, se volvió la mirada a la tradición, a la música popular –folclórica y urbana–, al lirismo; por otro, fueron retomados con cierta libertad sistemas de organización del sonido anteriores (tonalidad, modalidad, pentafonismo) y formas históricas. Tello sitúa en los años ochenta la irrupción de una nueva generación de compositores⁷⁹ para quienes la vanguardia deja de ser un referente por cuanto ésta es percibida como una etapa cerrada⁸⁰.

Aún así, para 1979, año en el que tiene lugar la primera edición del Foro Internacional de Música Nueva, aún es pertinente hablar en términos de “música de vanguardia”, para la que es necesario abrir espacios. Conviene, pues, preguntarse qué es lo que se entiende por “música de vanguardia” al momento de concebir un foro de “música

⁷⁹ Entre estos puede citarse a Julio César Oliva (1947), Arturo Márquez (1950), Javier Álvarez (1950), Ana Lara (1950), Antonio Russek (1954), Ignacio Baca Lobera (1957), Hilda Paredes (1957), Roberto Morales (1958) o Vicente Rojo (1960).

⁸⁰ Aurelio Tello, “La música en Latinoamérica del siglo XX hasta nuestros días”, *Op. cit.*, pp. 215-216, 238.

nueva”, y qué sentido tendría en aquel entonces continuar hablando en términos de “vanguardia”.

7. El Foro en tiempos de Manuel Enríquez

El impulso a lo nuevo fue sin duda el principal objetivo del Foro, pues éste se abrió con el propósito de dar a conocer las novedosas corrientes musicales y reunir a compositores e intérpretes, tanto del país como del extranjero, inmersos en dichas tendencias. Estos objetivos fueron formulados en el programa de la primera emisión del Foro, así como en los diarios de la ciudad de México⁸¹. Aunque no se habla tanto en términos de “vanguardia” y se insiste más en la idea de promover “lo nuevo”, al momento de la inauguración del Foro la idea de vanguardia sigue estando presente, incluso dentro de los objetivos del mismo se llegó a establecer que en éste tendrían cabida las expresiones musicales “vanguardistas”. No obstante, conviene señalar que el término “vanguardia” tenía para ese entonces un significado “flexible” y en muchos casos terminaba por asociarse a lo nuevo aunque esto “nuevo” no tuviese elementos claramente identificables con la vanguardia. Más tarde el concepto de vanguardia acabaría por sustituirse, pero durante las primeras emisiones la prensa habló reiteradamente del Foro como un sitio para presentar música y conciertos de “la vanguardia”⁸² y se insistió en la presencia que habría de compositores adscritos a

⁸¹ La hemerografía revisada fue: *El Universal, Novedades, El Nacional, Un más Uno y La Prensa*.

⁸² Por ejemplo, se escribió: “Todas las manifestaciones de la música de vanguardia como son conciertos sinfónicos, de cámara, electroacústicos, teatro musical, etc., se presentarán en este foro...”. Norma Padilla, “Existe prejuicio, tanto entre jóvenes como entre adultos, hacia la `Música Nueva””, *El Universal*, México, 7 de abril de 1979. También se pudo leer respecto al Foro: “Por fin la música de vanguardia ha

dichas tendencias⁸³. Es destacable el empleo del término en estos momentos, pues al cabo de pocas emisiones, como ya se adelantaba, dejará de ser un referente para enunciar lo que acontece en el marco del festival.

Si seguimos lo recogido en distintas notas de prensa en las primeras emisiones, el término vanguardia no fue causa de controversia; solía aludirse a ello con cierta naturalidad, lo que no ocurría con el concepto de *nuevo* que generalmente aparecía entrecomillado (“la llamada música nueva”). ¿Por qué no se incluyó el término vanguardia en la forma de nombrar al Foro pese a la vigencia que parecía seguir teniendo? El propio Enríquez, que no se consideraba propiamente un vanguardista, como lo dejó asentado más de una vez, rechazó tal denominación⁸⁴. Por otra parte el término podría haber generado oposiciones pues algunos compositores no se sentían identificados con esta etiqueta. Es importante señalar que las ideas vanguardistas en ese entonces no gozaban de mucho prestigio frente a los músicos más “tradicionales” pues los nuevos recursos implementados en la música, como la electrónica, habían propiciado el surgimiento de nuevos compositores que los académicos rigurosos no estaban dispuestos a asumir como pares.

logrado ocupar un lugar entre el público mexicano...”. Eloísa R. de Baqueiro, “El hechizo de lo moderno” *El Nacional*, 29 de mayo de 1979.

⁸³ Algunas notas en los periódicos fueron: refiriendo a una obra de Federico Ibarra “[...]se trata de un concierto de vanguardia...”. *Uno más uno*, 17 de abril de 1980, p. 18. Otro ejemplo es “El Foro de Música Nueva es muy importante pues no sólo da la oportunidad de conocer la obra de los compositores mexicanos de vanguardia, sino que muestra lo que se hace en el mundo [...] sigue vivo un interés por los géneros musicales de vanguardia: la música electrónica, la concreta, la puntillista, la espacial, la abierta, la gráfica, la aleatoria, etc.”. *Excelsior*, 20 de abril de 1980.

⁸⁴ Manuel Enríquez, entrevista tomada de Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, *Op. cit.*, pp. 114-115.

Xochiquetzal Ruiz, investigadora del Cenidim desde la época en que Manuel Enríquez asumió la dirección del centro, encuentra que, dados los propósitos que perseguía el Foro en cuanto a incluir las propuestas del momento, los lenguajes distintos a los habituales, las innovaciones y las nuevas corrientes musicales, en suma, todo aquello que representaba novedad para la música, la designación de “música nueva” resultaba la más lógica y se adecuaba a lo que éste pretendía significar. Asimismo, la citada investigadora sugiere que a Enríquez no debió haberle interesado llamarlo de “música contemporánea” por el hecho de que al momento de su inauguración, estaba en activo el Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea⁸⁵.

En el marco de la primera emisión del Foro, Manuel Enríquez sostuvo que la música nueva consistía en aquellas manifestaciones que se desarrollaban en ese tiempo, independientemente de la postura, credo o corriente de la que provinieran⁸⁶. Denominar al Foro “de música nueva” le daba un matiz más incluyente toda vez que con ello se abrían las puertas a propuestas estilísticas heterogéneas y se sugería una conveniente neutralidad para favorecer tal apertura. No hay que olvidar que el Foro dependía –aún depende–, de un organismo federal como el INBA y que entonces, como ahora, estaba llamado a cubrir la ausencia de promociones oficiales para los jóvenes compositores internacionales dando además cabida a las expresiones derivadas de los movimientos vanguardistas.

⁸⁵ Xochiquetzal Ruiz, comunicación personal, México D.F., Cenidim, 14 de marzo de 2014.

⁸⁶ Angelina Camargo “El INBA presentó un Foro de Música Nueva”, *La prensa*, 7 de abril de 1979, p. 37.

Después de la tercera emisión del evento promovido desde el Cenidim, la noción de vanguardia prácticamente desaparece de los reportajes y declaraciones periodísticos de organizadores y participantes. Comienza a hablarse especialmente en términos de *música nueva* y se recurre con frecuencia a la voz de contemporáneo. El debate para intentar definir dicho concepto se lleva a la prensa y participan en él organizadores, compositores e intérpretes, a través de escritos y entrevistas. No es claro qué pudo desencadenar esa serie de declaraciones intentando definir el concepto de *música nueva*. Es probable que algún crítico encontrara que los objetivos del Foro eran un tanto confusos, o que éstos no especificaran con suficiente claridad cuál era la música que se quería promocionar. Por lo demás, también llegó a cuestionarse, no solo la apertura de un espacio de esa naturaleza, sino la finalidad del mismo y las intenciones de los organizadores. Algunos críticos, mencionemos, por ejemplo, a Raúl Cosío, no consideraban del todo productiva la existencia del Foro. En reiteradas ocasiones cuestionó los supuestos beneficios que éste aportaba a la escena musical mexicana pues consideraba el certamen como un evento meramente burocrático, llegando al extremo incluso de señalar que éste solo era útil para engrosar el currículum de algunos y para que otros tantos presumieran estar “al grito de la moda” en otras latitudes⁸⁷.

Consecuencia de los esfuerzos por definir el significado de *música nueva*, se convino que ésta consistía en todas aquellas manifestaciones de la creación musical

⁸⁷ Raúl Cosío Villegas, “El festival contemporáneo” *El Universal Gráfico*, México, 31 de mayo de 1993. Tomado de: *La música en México en la segunda mitad del siglo XX. Hemerografía de Raúl Cosío Villegas*, México, CONACULTA / FONCA, 2004.

producidas a partir de la ruptura o de la transformación de los conceptos tradicionales sobre la música en los años sesenta⁸⁸. Quedó asentado, además, que ésta respondía a los cambios en todos los parámetros: altura, ritmo, manejo del sonido, dejando a un lado las propuestas en que habitualmente se desarrollaba, para dar paso a investigaciones más allá de esos confines⁸⁹.

La denominación de *música nueva* no definía por sí sola la orientación que se pretendía dar al Foro, lo que no ocurría al hablar de vanguardia, que solía emparentarse con determinadas técnicas en los instrumentos, procedimientos de composición que seguían las tendencias de compositores europeos, la ruptura con la tradición, etcétera (recordemos, además, que en la primeras emisiones del Foro estos movimientos no se había dado por cancelados). El problema se presenta cuando, una vez superadas las ideas vanguardistas, cuando éstas ya no devienen en transgresión y los parámetros que abrieron están asimilados. En esos momentos, tal como lo deja ver Juan Arturo Brennan en una nota periodística publicada en 1982, ya no es necesario calificar de vanguardistas algunas técnicas instrumentales plenamente asimiladas, y advierte que a las denominadas “técnicas extendidas” en los instrumentos solo basta ya con enunciarlas y no adjetivarlas necesariamente como “técnicas vanguardistas”⁹⁰.

En lo que respecta a las obras presentadas en las primeras emisiones del Foro, sin duda fueron varias que previo al surgimiento de este espacio hubieran sido difíciles de

⁸⁸ Víctor Roura, “Carlos Fariñas, del Foro del Cenidim”, *Uno más uno*, 4 de abril de 1981.

⁸⁹ “Federico Ibarra en el III Foro de Música Nueva”, *Excélsior*, 10 de abril de 1981.

⁹⁰ Juan Arturo Brennan, “Música Nueva / III”, *Uno más uno*, 17 de marzo de 1982, p. 20.

encontrar programadas y poco conocidas, sobre todo desde el ámbito de la difusión institucional. Así, en los primeros años se verificaron conciertos con instrumentos inusuales, en espacios insólitos, con estructuras novedosa para presentar las obras, con diferentes tipos de interacciones intérprete – compositor, lo mismo que se atestiguó el surgimiento de un nuevo modelo de intérprete. Para entonces, fue constante encontrar programadas obras de teatro experimental, música de cámara con coreografías y electroacústica, medios múltiples, interdisciplina, nuevo teatro musical, “acción musical”⁹¹ o programas que fueron denominados como “espectáculos multimedia”⁹². Cabe hacer hincapié en el protagonismo que cobraron algunas combinaciones instrumentales que para entonces eran poco usuales, lo mismo que algunos instrumentos, pues como señaló Yolanda Moreno Rivas mediante un nutrido artículo, el Foro posibilitó en ese entonces ver el desarrollo de un nuevo tipo de solistas “sui géneris”, consecuencia de la interacción que muchas de las obras presentadas propiciaban entre autor e intérprete. Así, además de los instrumentos más conocidos, también podía verse en escena cobrar papeles protagónicos a otros relegados por los repertorios más tradicionales como la tuba, el clarinete o las

⁹¹ Por ejemplo, las intervenciones del MW2 de Cracovia que implementaba recursos multimedia y algunas de sus obras que no recurrían a ningún instrumentista como solista sino a un actor, o que requerían de un actor–pianista, percusiones y cinta. También hubo obras que necesitaban de conjuntos instrumentales e intérpretes poco usuales, como es el caso de la obra *El rito del encuentro* de Federico Ibarra, que requería de dos pianos, cuerdas y un actor; o la obra *Canto del alba* de Mario Lavista que expresamente indicaba debía interpretarse con una flauta amplificada. Otras participaciones ofrecían propuestas novedosas como el concierto de la cantante Cathy Berberian “De Monteverdi a los Beatles”, del cual la prensa se refirió como un replanteamiento de la estructura y sentido que debería de tener un recital (Juan Arturo Brennan, “Cathy Berberian”, *Uno más uno*, 26 de abril de 1979, p. 22.). Otros grupos, como el ensamble Forion, ofrecieron presentaciones en donde se conjugaban danza y música. Véase: programa general del segundo Foro Internacional de Música Nueva.

⁹² “El Foro Internacional de Música Nueva se efectuará del 17 al 27 de abril en el D.F., informó el INBA”, *Uno más uno*, 10 de abril de 1980.

Destaca que en varios de los programas, en los créditos se encuentre junto con los compositores e intérpretes el o los técnicos participantes, hecho que pone en relieve una figura distinta a considerar dentro del acto musical.

percusiones, con lo que fraguaba y se conocía a una nueva generación de solistas⁹³. Entre todo esto, también es importante contemplar que había intervenciones con un formato más “tradicional” y sonoridades más conocidas.

Pocos años después de la inauguración del Foro de Música Nueva, es el propio Enríquez quien declara que para realizar las programaciones del Foro solamente se debía de considerar la calidad de las obras independientemente de otros factores como tendencias o estilos⁹⁴. Aunque en lo subsecuente a esta declaración hubo obras semejantes a las emisiones precedentes, conforme transcurrieron los años comenzó a haber cada vez más predominio de obras sinfónicas y particularmente de conciertos de cámara. No obstante, las programaciones continuaban haciendo patente nuevas maneras de entender la música, aunque el énfasis puesto en hablar de las obras como vanguardista y de carácter “rompedor” decreció notablemente, tanto en declaraciones de prensa de los participantes y organizadores, como en la información contenida en los programas de mano. Otros aspectos fueron cobrando relevancia en las emisiones subsiguientes como presentar conciertos con obra de compositores jóvenes⁹⁵, hubo alguno centrado exclusivamente a mujeres compositoras ⁹⁶ , a presentar

⁹³ Yolanda Moreno Rivas, “Instrumentarium”, *Siempre*, 21 de mayo de 1980.

⁹⁴ Angelina Camargo, “Directores de cinco naciones actuarán en el III Foro Internacional de Música Nueva del INBA”, *Excelsior*, 13 de marzo de 1981.

⁹⁵ Entre los programas enfocados a este aspecto pueden citarse: IV Foro Internacional de Música Nueva, “Nueva generación de compositores mexicanos integrantes del taller de composición ‘Carlos Chávez’ del CENIDIM”, fueron estrenadas obras corales de Jorge Paz, Rodolfo Ramírez, Lilia Vázquez, Roberto Medina y Eugenio Delgado. / X Foro Internacional de Música Nueva, “Nueva generación de compositores” con obras de Mariana Villanueva, Ricardo Risco, Gabriela Ortiz, Hebert A. Vázquez, Ramón Montes de Oca y Antonio Navarro. / XIII Foro Internacional de Música Nueva, “Jóvenes compositores mexicanos” con obras de Ricardo Zohn, Juan Fernando Durán, Leandro Espinosa, Ana Lara, Ricardo Risco, Gonzalo Salazar y Carlos Sánchez.

⁹⁶ VIII Foro Internacional de Música Nueva, “Las compositoras”, obras de Graciela Agudelo, Rosa Guraieb, Hilda Paredes, Graciela de Elías, Renata Kunkel y Michelin Coulombe Saint-Marcoux.

improvisaciones⁹⁷ o conciertos dedicados a la interpretación de obra de compositores nacionales⁹⁸. Cabe decir que estos aspectos no fueron constantes en todas las emisiones sino más bien ocasionales. Lo que sí persistió en aquellos momentos –y continúa en la actualidad–, fue la de presentar estrenos nacionales y mundiales, tanto de obra mexicana como extranjera, así como incluir en los programas a intérpretes de otras latitudes.

No obstante el ánimo de inclusión y apertura que pudo promover el certamen creado por Manuel Enríquez, es importante considerar que desde su gestación se generaron diferentes niveles de relaciones en las que estaban imbricados desde los propios compositores que participan en los programas de conciertos, instancias institucionales como el INBA, hasta el propio Enríquez, a quien durante las primeras 16 emisiones le correspondió definir en buena medida lo que debía ser incluido o excluido. Pese al papel esencial desempeñado por este compositor, no pueden obviarse en los objetivos y contenidos del Foro los fines que perseguía el INBA. En el programa general de la primera emisión se leía lo siguiente:

Hay tendencias actuales que no son totalmente aceptadas por el público, a causa del poco conocimiento que hay de la música de nuestros días. El Instituto Nacional de Bellas Artes, consciente de la importancia de difundir la música contemporánea, planea la realización de una serie de eventos que hagan del conocimiento general el

⁹⁷ IV Foro Internacional de Música Nueva, “Improvisaciones” (dos programas), Jean-Pierre Drouet, Vinko Globokar y Michel Portla.

⁹⁸ VIII Foro Internacional de Música Nueva “La mixmedia. Cuatro compositores mexicanos en el espacio y ocasión de la exposición escultórica de Federico Silva”, obras de Arturo Márquez, José Antonio Alcaraz, Manuel Enríquez y Alicia Urreta. / XI Foro Internacional de Música Nueva, “La sonora industrial. Obras en torno a las esculturas de Gabriel Macotella”, Samir Menaceri, Vicente Rojo, Eduardo Soto Millán, Jorge Córdoba, Raúl Tudón y Antonio Russek.

valor inherente de la música actual, tanto como manifestación artística, cuanto como un reflejo de la realidad de nuestro siglo.

De esta manera el INBA pondrá al alcance de los más variados sectores de la música contemporánea, rompiendo con la idea de que el público no acepta innovaciones y de que esta música nueva no recibe la difusión adecuada porque la sociedad en general la rechaza, al no conocerla.

El primer evento de esta índole será el *Primer Foro Internacional de Música Nueva*, organizado por Bellas Artes a través de su Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM) [...] ⁹⁹.

En el momento en que se concreta el proyecto del Foro, éste también pasa a formar parte de una estructura institucional amplia con un plan de trabajo definido, y por lo tanto se espera de él la satisfacción de ciertas expectativas. El Foro se torna pues, en un terreno de acción mediante el cual el Estado cumple con una labor determinada, en este caso, la divulgación de un tipo de música que no cuenta con el suficiente impulso de los órganos oficiales. En este contexto, se esperaría que el certamen entregara resultados que demostraran un trabajo institucional eficiente. Esto también se vuelve determinante para la estructura y orientación que asumió el Foro en cuanto a su programación y a los espacios en los que se desarrollará.

Retomando la idea de *campo* de Bourdieu, el Foro no es un *campo* aislado y también se relaciona con otros. Lo que significa que no todo se concentraba en la figura de Enríquez, aunque éste tuviera un gran peso en la orientación de las decisiones, también estaba obligado a hacer ciertas concesiones. Si bien era él quien hacía la programación incluyendo obras que le interesaban o le proponían, muchas veces por

⁹⁹ Presentación al programa de la 1ª emisión del Foro de Música Nueva, 1979, p.1.

razones diversas debía sujetarse a lo que se lograba conseguir¹⁰⁰. En otras ocasiones, la elección de las obras podía estar relacionada con la facilidad para su realización, con los espacios disponibles para ejecutarlas, con los interpretes que conseguía o con músicos y agrupaciones de procedencia internacional que podían trasladarse a México vía convenios con representaciones culturales de instituciones y embajadas, pues el presupuesto que tenía el Foro era restringido y esto también incidía en su desarrollo¹⁰¹. Aún así, es primordialmente en Manuel Enríquez en quien recayeron las decisiones de lo que se programó en el festival, situación con la que no coincidieron todos los que participaban o tenían interés en el Foro lo que dio lugar a diferentes visiones de los que podría haber sido dicho espacio.

8. Controversias en la primera fase

En su desarrollo, en el Foro convergieron una variedad de expresiones musicales. Dicha situación generó diferentes opiniones entre participantes y críticos. Uno de los puntos a debate lo constituyó la heterogeneidad de manifestaciones que confluían en las programaciones. Una característica que se impuso en el certamen fue presentar programas más bien definidos por su eclecticismo que por su novedad¹⁰². También se empezó a hablar de que no era posible considerar nuevas las obras cuyas técnicas de

¹⁰⁰ Eduardo Soto Millán, comunicación personal, México, Edificio Prisma, 19 de mayo de 2014.

¹⁰¹ Susana Enríquez, comunicación personal, México, D.F., Coyoacán, 23 de agosto de 2014.

¹⁰² Es frecuente encontrar estas ideas en declaraciones a la prensa o las críticas a los conciertos. Por citar dos ejemplos: Francisco Núñez externó que muchas obras ya tenían bastante tiempo ejerciéndose en el medio de vanguardia por lo que era difícil llamarlas nuevas. Juan Arturo Brennan reiteró la condición ecléctica del Foro y que mucha de la música nueva programada estaba basada en procedimientos “no tan nuevos”. Véase respectivamente: Patricia Cardona, “Los solistas y no los grandes conjuntos, son los que garantizan la calidad de las interpretaciones”, *Uno más uno*, 27 de marzo de 1982, p. 27. / Juan Arturo Brennan, “Vista al Foro 83 / I”, *Uno más uno*, 23 de abril de 1983, p. 17.

composición ya habían sido trabajadas desde décadas atrás o ya tenían un tiempo considerable de haber sido creadas y estrenadas. Asimismo, se cuestionaba que se programaran obras no solamente demasiado alejadas en lo estético sino en el orden temporal. Por ejemplo, desde la primera emisión del Foro encontramos obras que van desde la primera mitad del siglo XX, hasta las décadas de los 50, 60 y 70. Lo cual significa encontrar en la programación tanto las canciones populares alemanas de Arnold Schoenberg, con partituras de los años 50 como *Water Music* de John Cage, las obras de Enríquez *El y ellos* o *Díptico* de inicio de los 70 u obras de la más reciente factura como *Wioste Olowan* (1979) de Bertram Turetzky¹⁰³.

El hecho de que el Foro aglutinara una extensa diversidad de obras y que muchas veces éstas no parecían responder claramente al propósito que perseguía el Foro fue reiterada por distintos autores. Incluso, más adelante en el devenir del certamen, la idea de lo que en este órgano podía haber se volvió más plural, pues como ya se ha señalado, fue el propio Enríquez quien estableció que lo importante era programar música tomando en cuenta solamente su calidad, cuestión que sería secundada por otros actores involucrados en el Foro, quienes veían prioritario dicho aspecto y no la novedad, de tal forma que en adelante poco importaría si se trataba de obras vanguardistas, nacionalistas o románticas¹⁰⁴. Se da entonces una suerte de transformación de los objetivos donde la búsqueda por lo nuevo en el sentido de la novedad a ultranza queda hasta cierto punto relegada. Así, algunas estructuras más

¹⁰³ Programa de la 1ª emisión del Foro Internacional de Música Nueva, 1979, pp. 2-9.

¹⁰⁴ Norma Ávila, "No ha muerto el Nacionalismo, ni tampoco tenemos derecho a matarlo: Quintanar", *Uno más uno*, 6 de mayo de 1986, p. 23.

cercanas al ámbito de “lo tradicional” de las que el Foro buscaba alejarse en sus objetivos iniciales, empiezan a tener cabida en el certamen siempre y cuando satisficieran el parámetro de la calidad.

Aunque la visión que empezó a prevalecer en el Foro como un espacio sumamente abierto, heterogéneo, que no privilegiaba una estética en particular y que incluso daba ya señales de un cierto eclecticismo, no respondía del todo a la realidad ya que no todo cabía en él, ni todos los interesados en éste lo percibían de esa manera. La prensa dio voz a las diferentes posturas. Periodistas como Patricia Cardona, que recurrentemente estaban presentes en las emisiones del Foro, recogieron testimonios de algunos de los participantes en varios de sus artículos. Así, Federico Ibarra asentó que las programaciones no siempre reflejaban la pluralidad de tendencias de la música contemporánea pues tendían a quedarse en una línea específica¹⁰⁵. Algo parecido llegó a plantear Julio Estrada quien pensaba que en el Foro no tenían lugar todas las propuestas¹⁰⁶.

Si en cuanto a la selección de obras hubo quienes veían en este espacio promovido por Enríquez cierta cerrazón, tampoco todos los compositores se ganaron un lugar, incluso los que parecían ajustarse a los nuevos propósitos del Foro. Varios músicos denunciaron la reincidencia de autores en las programaciones y sugirieron que se

¹⁰⁵ Patricia Cardona, “Ejecuciones poco menos que vergonzosas en el Foro de Música Nueva, opina el pianista Federico Ibarra”, *Uno más uno*, 25 de marzo de 1982, p. 22.

¹⁰⁶ Patricia Cardona, “El FMN, un esfuerzo que se debe apoyar, dice Mario Lavista”, *Uno más uno*, 26 de marzo de 1983, p. 23. Conviene precisar que en esta nota periodística se encuentra el testimonio de varios compositores, aunque el título únicamente aluda a Mario Lavista.

añadieran nuevos nombres¹⁰⁷. Autores como Daniel Catán no alcanzaban a comprender los criterios de selección y cuestionaban las razones de invitar a determinados músicos extranjeros, que no parecían ser especialistas, ni hacían aportes significativos. El mismo compositor lamentaba que la música mexicana casi no se ensayara pues con ello se menguaba su calidad¹⁰⁸. Sobre este aspecto en particular se manifestaron otros músicos calificando las interpretaciones como deficientes y señalaban la marcada desigualdad en la ejecución de las obras. Incluso se llegó a postular que muchas de las interpretaciones eran a lo sumo deficientes¹⁰⁹, y que había marcadas desigualdades en la ejecución de las obras¹¹⁰.

De acuerdo con el compositor Eduardo Soto Millán, quien desde los inicios del Foro de Música Nueva participó tanto como autor que como intérprete, luego de varias emisiones del Foro, la comunidad de compositores vio una incoherencia en la programación respecto a los principios y razones para las que éste había sido fundado, pues se estableció como una constante incluir varias obras de un mismo compositor, restando espacios para otros. Más adelante –sostiene el mismo músico–, esta situación generaría una demanda muy concreta: incluir únicamente una obra por compositor, planteamiento que se haría al propio Manuel Enríquez, pero que no se pondría en la práctica sino hasta años después, luego de la muerte del fundador¹¹¹.

¹⁰⁷ Patricia Cardona, “Ejecuciones poco menos que vergonzosas en el Foro de Música Nueva, opina el pianista Federico Ibarra”, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁸ Patricia Cardona, “Ejecuciones poco menos que vergonzosas en el Foro de Música Nueva, opina el pianista Federico Ibarra”, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁹ Patricia Cardona, “El FMN, un esfuerzo que se debe apoyar, dice Mario Lavista”, *Op. cit.*, p. 23.

¹¹⁰ Juan Arturo Brennan, “Vista al Foro 83 / I”, *Op. Cit.*

¹¹¹ Eduardo Soto Millán, comunicación personal, México, Edificio Prisma, 19 de mayo de 2014.

A las situaciones mencionadas habría que agregar algunas tensiones que generó el Foro en el Cenidim, la institución que lo había impulsado desde su origen. Durante el tiempo en que el Foro dependió de dicho centro¹¹², éste destinaba un estimado del 80% de sus esfuerzos a la organización del mismo, dejando el otro 20% para atender los servicios de documentación y atención al público¹¹³. Esta situación provocó cierta inconformidad, incluso hubo investigadores que percibían como una imposición realizar las tareas enfocadas al Foro, pues además su labor en este sentido era poco reconocida en el marco del certamen¹¹⁴.

Frente a tantos problemas tanto estructurales como organizativos se llegó a considerar la conveniencia de que las programaciones y en sí la propia organización, no recayeran en una sola persona, en este caso Manuel Enríquez. Para ello se propuso la creación de un comité que atendiera los intereses y sugerencias de los compositores de México. Pocos negaban el valor del Foro pero muchos consideraban necesario emprender una reestructuración del mismo. Julio Estrada creía necesario establecer un consejo de programación conformado por músicos mexicanos, que fuera capaz de aglutinar distintas tendencias y buscara un equilibrio entre la programación de la música mexicana y la música internacional. El propio Estrada, si bien reconocía las omisiones o las carencias del Foro, pensaba que se trataba de un proyecto valioso que no debería desaparecer sino expandirse hacia otros sectores como la radio, la

¹¹² De 1979 a 1984.

¹¹³ Xochiquezal Ruiz, comunicación personal, México, D.F., Cenidim, 14 de marzo de 2014.

¹¹⁴ Clara Meierovich, comunicación personal, México, D.F., 30 de mayo de 2014.

televisión y además generar textos, conferencias, cursos que propiciaran una relación más didáctica tanto con los compositores como con el público¹¹⁵.

Entre los cuestionamientos más enérgicos a la organización y orientación que daba Manuel Enríquez al Foro de Música Nueva se encuentran los de Raúl Cosío Villegas. Cerca de concluir la era del Foro bajo responsabilidad de Manuel Enríquez, el mismo crítico señalaba algunos problemas recurrentes en el certamen. En primer lugar los conciertos revelaban una visión un tanto estrecha de la música. En segundo lugar, los conciertos se realizaban en lugares poco adecuados ya que lo mismo se realizaban en museos y pinacotecas que en salas de conciertos, así luego de 15 ediciones transcurridas los conciertos se dieron en lugares tan distantes y diversos como la Pinacoteca Nacional, el Claustro de Sor Juana, el Conservatorio Nacional de Música, el Palacio de Bellas Artes, Museo Nacional de las Artes, Museo Rufino Tamayo, Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, o la Escuela Nacional de Música de la UNAM con horarios inconstantes que sólo hacían que los posibles asistentes tuvieran que estar muy pendientes de la ubicación y hora para poder asistir a los conciertos. En tercer lugar, se hacía poca difusión a los conciertos y eso redundaba en la escasa afluencia de público. A lo anterior se sumaba que los programas de conciertos, en su opinión, se encontraban plagados de “modas” que poco aportaban en lo musical y mostraban muy poca coherencia en la selección de las obras¹¹⁶. En suma, Cosío percibía al Foro como un evento meramente burocrático del que sólo se favorecía el propio Enríquez y la

¹¹⁵ Patricia Cardona, “El FMN, un esfuerzo que se debe apoyar, dice Mario Lavista”, *Op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶ Raúl Cosío Villegas, “El festival contemporáneo” *El Universal Gráfico*, México, 31 de mayo de 1993. Tomado de: *La música en México en la segunda mitad del siglo XX. Hemerografía de Raúl Cosío Villegas*, *Op. cit.*

gente más cercana a él, por lo que no le veía mayor valor dentro del escenario musical. El Foro era –en sus propias palabras– “poco menos que vergonzante”¹¹⁷.

A pesar de las réplicas y controversias el Foro, además de que fue bien recibido por muchos compositores¹¹⁸, hizo múltiples aportes al panorama musical mexicano de la época. Un primer punto es que se tornó en un espacio estable para la recepción de estas músicas, lo que propició la interpretación de numerosas obras de compositores nacionales, muchas de éstas en calidad de estreno¹¹⁹, así como de autores internacionales¹²⁰. También logró atraer y hacer converger una muestra sonora

¹¹⁷ Raúl Cosío Villegas, “Oratorios polacos” *El Universal*, México, 24 de mayo de 1995. Tomado de: *La música en México en la segunda mitad del siglo XX. Hemerografía de Raúl Cosío Villegas, Ibíd.*

¹¹⁸ Fueron varios los que señalaron la importancia que el Foro tenía para ellos. Así lo manifestaron en distintos espacios:

“El II Foro beneficia sobre todo al autor, quien durante todo el año no cuenta con otro evento similar que brinde apoyo y estímulo, aseguró el pianista Jorge Suárez [...]” en *Uno más uno*, 18 de abril de 1980, p. 18.

“Finalmente, acaso la cualidad más encomiable de la decidida concepción del Foro como proyección y apoyo a los abandonados autores nacionales [...]” en Yolanda Moreno Rivas, “Instrumentarium”, *Op. cit.*, p. IX.

“Ha generado el Foro un espacio para una expresión artística que ha sido marginada por instituciones, escuelas e intérpretes [dice Federico Ibarra]” en Patricia Cardona “Ejecuciones poco menos que vergonzosas en el Foro de Música Nueva, opina el pianista Federico Ibarra”, *Op. Cit.*

[Dice H. Quintanar] “En México, si no fuera por el Foro y otras manifestaciones aisladas en la UNAM y en la UAM, estaríamos muertos los compositores contemporáneos”, en Norma Ávila, “No ha muerto el Nacionalismo, ni tenemos derecho a matarlo: Quintanar”, *Op. cit.*, p. 23.

[Refiriéndose al Foro de Música Nueva, dice E. Soto Millán] “Es lo único que actualmente tenemos seguro todos los compositores que arrancamos en esta profesión, lo demás es sólo eventual. Antes también teníamos el festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea de Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro”, en Gonzalo Valdés Medellín, “Composición II, crea atmósferas sonoras para inducir al público a cierto estado de ánimo”, *Uno más uno*, 13 de mayo de 1986, p. 22.

¹¹⁹ Aurelio Tello señala entre las más notables: *Imágenes del quinto sol o estudios premonitorios*, de Federico Ibarra; *Cuarteto IV o el Concierto para cello y orquesta*, de Manuel Enríquez; *Temazcal*, de Javier Álvarez; *Canciones del ocas*, de Manuel de Elías; *Cuaderno de viaje o Las músicas dormidas*, de Mario Lavista; o *Altar de Neón*, de Gabriela Ortiz. Véase: Aurelio Tello, “Foro de Música Nueva, ventana para la creación contemporánea”, *Op. cit.*, p. 306.

¹²⁰ Aurelio Tello subraya entre las obras internacionales presentadas en el Foro: *Cantata para América Mágica*, de Alberto Ginastera; *Improvisations sur Mallarmé o Le marteau sans maître*, de Pierre Boulez; *Manuscrito antiguo encontrado en una botella*, de Leo Brouwer; *Música para Marcel Duchamp*, de John Cage; *Sequenzi* para arpa, guitarra, o flauta, de Luciano Berio; *Catálogo de pájaros*, de Messiaen; *Klavierstücke*, de Karlheinz Stockhausen, *Quaderno musicale di Annalibera*, de Luigi Dallapiccola. Aurelio Tello, “Foro de Música Nueva, ventana para la creación contemporánea”, *Ídem*.

diferente a la habitual en las programaciones ofrecidas por las instancias oficiales, dando por resultado la reunión de propuestas poco usuales como el teatro musical, espectáculos multimedia, propuestas de música y danza, con sonidos electrónicos y medios audiovisuales. Tuvieron entonces lugar en los conciertos de cámara o sinfónicos novedosas combinaciones instrumentales e inusuales exploraciones tímbricas. El Foro visibilizó asimismo líneas de acción distintas para la música y en varias de sus emisiones dio lugar importante a expresiones sonoras con electrónica y multimedia, así como a aquellas que buscaban hacer coincidir a la música con otras artes escénicas. El Foro también significó la apertura de un nuevo espacio para la difusión de la música que se estaba escribiendo y se constituyó en un sitio que permitía generar reflexión sobre el significado de la música que se presentaba en el festival, o sobre el público que se buscaba atraer, o bien para tocar temáticas de actualidad como las novedades técnicas y el tipo de instrumentistas que estas nuevas músicas requerían. Asimismo, posibilitó que la música actual adquiriera mayor visibilidad, pues al tener cobertura por parte de diarios nacionales e internacionales, la divulgación de esta música se vio beneficiada.

Durante el tiempo en que Enríquez estuvo al frente de la organización del Foro Internacional de Música Nueva, ya en sus primeros años como parte de las actividades del Cenidim, o posteriormente dentro de la Dirección de Música del INBA, hoy Coordinación Nacional de Música y Ópera, se consolidó –como sugiere Aurelio Tello–, como una ventana de la creación actual, pues la constancia que logró tener el Foro, no alcanzada por otros esfuerzos como encuentros de compositores o series de

conciertos, aunada a la capacidad de su fundador de vincular a compositores e intérpretes de otras latitudes, contribuyeron decisivamente a que este espacio se convirtiera en un punto referencial para la música y se tendiera una importante relación entre la creación musical mexicana y la extranjera¹²¹.

En suma, aunque el Foro cubrió en esta fase un espacio para la música contemporánea, la crítica puso en evidencia que éste no era suficiente. Además de los objetivos mencionados páginas atrás el Foro se propuso otras metas. A grandes rasgos pueden mencionarse las siguientes: beneficiar al autor nacional, recuperar música importante del pasado reciente, tocar obras desconocidas (no necesariamente “nuevas” o de estricta contemporaneidad), presentar música de compositores extranjeros, promover la *música nueva* frente a otras instituciones, así como dar impulso a las carreras de los músicos de generaciones jóvenes. Sin duda, cada uno de estos objetivos tuvo resultados palpables en un buen número de casos, pero, como en todo proyecto, quedaron aspectos que habrían requerido de una atención mayor y no todos los interesados en este espacio se sintieron identificados con la manera de realizar la programación. No obstante esto, es de justicia señalar que Manuel Enríquez, artífice del Foro, le dio un impulso vigoroso al certamen y le imprimió un sesgo particular que emanaba de la visión que él tenía de la música de su tiempo.

¹²¹ *Ibíd.* P. 305.

9. El Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez

El Foro logró hacer coincidir en tiempo y espacio las músicas recientes, generó intercambios, conformó su propio público y se transformó en ágora importante del estreno, reestreno y descubrimiento de un sinnúmero de obras. Al mismo tiempo, se convirtió en ventana de internacionalidad de una vertiente de la música académica mexicana, tal y como lo sugería la crítica.

Tras la muerte de Manuel Enríquez, el Foro suma a su nombre el del compositor y experimenta un proceso de reorganización. Es significativo que este no desapareciera, pues, como señala Juan Arturo Brennan, en un país como México, caracterizado por la transitoriedad sexenal, hablar de permanencia de un proyecto musical es muy difícil, más aún de uno abocado a la música de los siglos XX y XXI¹²². Si se toma en cuenta que la figura misma de Manuel Enríquez no fue ajena a la polémica y que lo mismo surgían alrededor de él tanto voces en pro y en contra, es todavía más sorprendente que el Foro no haya visto su final después de su fallecimiento. Enríquez tuvo en su tiempo la suficiente autoridad y estatura artística para poner cimientos sólidos a un proyecto necesario para la música mexicana que rindió frutos de indudable valor¹²³. Es interesante observar de manera cuantitativa lo anterior pues para la decimoquinta emisión, la penúltima en la que estaría al frente Enríquez, el Foro de Música Nueva

¹²² Juan Arturo Brennan, "Tres décadas de música contemporánea", texto introductorio a la programación de la trigésima edición del Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, p. 9.

¹²³ *Ídem*.

había celebrado 247 conciertos, presentado 1327 obras, de las cuales el 95% eran estreno en México, y más de la mitad de estos eran de compositores nacionales¹²⁴.

Otro de los aspectos destacables del Foro en la era de Enríquez fue la importante contribución que hizo en materia de promoción e impulso de algunos solistas y agrupaciones. El Foro se convirtió en un sitio donde una vez al año se podía escuchar a compositores, solistas o conjuntos que difundían novedosos repertorios y que pertenecían a una nueva generación que se consolidaba en el panorama musical; en este sentido, daría lugar a músicos poco considerados para estar en otros escenarios, por no decir que excluidos, y contribuiría a la consolidación de ensambles e intérpretes especializados en los nuevos repertorios¹²⁵. Entre los artistas y agrupaciones que constantemente pisaban los escenarios del Foro Internacional de Música Nueva, pueden citarse: Quinteto de Alientos de la Ciudad de México, Cuarteto Latinoamericano (primero denominado Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano), La Camerata, Trío Neos, Dúo Castañón-Bañuelos; solistas como Alberto Cruz Prieto, Álvaro Bitrán, Marielena Arizpe, Juan Carlos Laguna, Horacio Franco, Lidia Tamayo, Margarita Pruneda o Lourdes Ambriz; compositores como Antonio Russek, Roberto Morales, Raúl Pavón, Vicente Rojo, Jorge Córdoba o Javier Álvarez; directores como Sergio Cárdenas o Eduardo Soto Millán; destacan además las contribuciones importantes de otros músicos como Aurelio Tello cuyos aportes se contaban dentro del ámbito de la composición, la interpretación y la organización del Foro. Igualmente,

¹²⁴ Manuel Enríquez, Presentación a la programación del XV Foro Internacional de Música Nueva, 1993, p. 6.

¹²⁵ Junto al Foro otras instancias contribuyeron al fomento de músicos y propuestas novedosas desde otros ámbitos como los de revista Pauta que siempre fue receptora de este tipo de expresiones.

es importante señalar la capacidad que tuvo el evento coordinado por Enríquez de reunir a importantes músicos de la escena internacional: los franceses Vinko Globokar, Pierre-Yves Artaud, Jean-Charles Francois; los estadounidenses George Crumb, Bertram Turetzky, Joel Thome y Cathy Berberian; así como el español Jesús Villa Rojo, el italiano Stefano Scodanibbio o el cuarteto Kreuzberger de origen alemán, son algunos ejemplos. Así, tal y como lo señala Juan Arturo Brennan, año tras año el Foro fue en ese entonces uno de los pocos momentos importantes de la música nueva en México¹²⁶.

El festival organizado por Manuel Enríquez tuvo la virtud de generar su propia inercia y convertirse en un referente estable para la música de reciente factura. De tal suerte que tras la desaparición del compositor en 1994 no fue interrumpido. Por el contrario comenzó un proceso de reestructuración bajo responsabilidad del INBA. Desde la edición de 1994, aún organizada por el músico jalisciense, –quien murió días antes de la inauguración de la misma–, el Foro recibió el nombre de Manuel Enríquez, por iniciativa de Ignacio Toscano¹²⁷, y se acordó que en las subsiguientes emisiones se tocara una obra de dicho compositor a manera de homenaje. Al año siguiente, fue el pianista Fernando García Torres, entonces director del Departamento de Música del INBA, quien tomó la iniciativa de convocar a un grupo de compositores para seleccionar las obras que conformarían el programa del Foro de ese año¹²⁸.

¹²⁶ Juan Arturo Brennan, *Pentagrama de letras*, México, Conaculta, 2009, 550.

¹²⁷ Ignacio Toscano para ese momento era subdirector de Bellas Artes.

¹²⁸ El primer comité de selección estuvo conformado por: Eduardo Soto Millán, Luis Jaime Cortez y Julio Estrada. Aurelio Tello, comunicación personal, México, D.F., Coyoacán, 13 de mayo de 2015.

El respaldo obtenido por parte del INBA a través del Departamento de Música, condujo al Foro hacia un proceso de institucionalización, con lo que pasó a formar parte de las actividades regulares de esas instancias. Tras la ausencia de Enríquez, se hizo necesario replantear el concepto mismo del Foro, así como los criterios y objetivos que le darían fundamento. Esta situación devino en la publicación de una convocatoria con objeto de conformar la programación, así como en el establecimiento de un cuerpo colegiado que dictaminara las obras¹²⁹. A partir de la emisión número 25 (año 2003) aparecieron figuras como coordinadores generales, coordinadores de programación, asesores y directores artísticos que verían por el desarrollo del Foro y que harían, cuando menos en parte, la labor que realizaba Enríquez¹³⁰.

Esta segunda etapa que inicia tras la desaparición del fundador atestigua varios cambios, algunos no debidos a su organización interna. Bajo los nuevos esquemas de selección aumenta el número de compositores participantes, es decir, se pluraliza el acceso a este espacio y empiezan a ser incluidos en las programaciones músicos de diversas generaciones y grados de estudio, que van desde aquellos estudiantes en proceso de formación hasta compositores consolidados y de larga trayectoria. En esta

¹²⁹ Idea que incluso llegó a ser respaldada por la Sociedad de Autores y Compositores al no sentir que sus miembros estuvieran plenamente representados en el Foro.

¹³⁰ En el Foro número 25 los compositores Joaquín Gutiérrez Heras y Mario Lavista fueron asesores de programación. En las siguientes tres emisiones, por lo menos de manera explícita, no se le adjudica colaboración parecida a alguien en específico y será hasta la edición 29, en 2007, que Blanca Ontiveros surge como coordinadora del festival. Los siguientes dos años el músico Javier Álvarez asume el papel de su predecesora pero bajo la designación de director artístico. En los años 2010 y 2011, emisiones 32 y 33 respectivamente del Foro, Miguel Salmon del Real funge como coordinador de programación. Eduardo Soto Millán es director artístico en 2012 y 2013 y en la emisión 36 Horacio Uribe desempeña dicha función pero bajo la designación de coordinador.

etapa, contrario a lo que sucedía en los primeros años del Foro donde era más reducido el número de obras programadas así como el número de conciertos e intérpretes, se da un aumento importante de todos éstos. Un factor decisivo será el nuevo sistema de selección bajo concurso. Aunque es importante señalar que al paso del tiempo también el entorno de la composición mexicana se fue complejizando debido a distintos factores. La propia ciudad de México, sede principal y casi exclusiva del Foro, crece. La densidad poblacional aumenta, los espacios de enseñanza musical se incrementan y el número de compositores asciende también de manera exponencial. Las directrices y posibilidades para la música expanden sus límites, cuanto más si consideramos la entrada de una nueva era tecnológica y de comunicación, propiciada por el avance de la informática y las posibilidades surgidas a partir de la red internet, que transforman significativamente el panorama social y artístico en muchos sentidos. Todas estas condiciones ensanchan el horizonte de la composición y el número de compositores se torna inaprensible, lo mismo que las obras que van surgiendo. Todo esto se traducirá en el Foro en un panorama con mayores problemas a resolver, sobre todo a la hora de seleccionar las obras, más si se considera que el comité de selección constantemente llega a recibir más de 400 propuestas como respuesta a la convocatoria¹³¹. Aún así, algunos autores no han encontrado justificado del crecimiento del Foro, tanto en lo que concierne al tiempo que abarca su realización como al número de conciertos programados¹³².

¹³¹ Desde el año 2009 el comité de selección del Foro recibe alrededor de 400 obras vía convocatoria. Ante esta demanda, el certamen procura dar sitio a un promedio de 100 obras por emisión. Eduardo Soto Millán, comunicación personal, 19 de mayo de 2014.

¹³² Armando Gómez Rivas, "Instituciones musicales", en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, México, Conaculta, 2013, p. 405

Volviendo a los lineamientos que reconfiguran el ahora Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, se pensaba que la integración de un comité de selección de varios miembros daría un giro democrático al evento. Por esta misma razón se buscó que entre los integrantes de dicha comisión prevaleciera la diversidad en cuanto a intereses musicales y estéticos, y que en lo posible pertenecieran a diferentes generaciones. También quedó definido que este cuerpo colegiado estuviera integrado por tres miembros y que cada año se integrara uno nuevo y saliera aquel que llevara más tiempo dentro de la comisión; es decir, que cada miembro no podría estar más de tres años como jurado. Aunque esto se ha dado con bastante regularidad, ha habido excepciones en las que solo hay dos jurados o en ocasiones más de tres¹³³. Asimismo, en esta etapa, se insistió de nueva cuenta en la importancia de incluir únicamente una obra por compositor, cuestión que efectivamente se adoptó. Resumiendo, si en la era de Enríquez la organización del Foro quedó preferentemente a cargo de su fundador, bajo este nuevo formato la programación la determina el comité de selección, la respectiva convocatoria y otros lineamientos de distinta índole, muchas veces promovidos desde la Coordinación de Música o del propio INBA.

10. Controversias en la segunda fase

En esta segunda etapa del festival se lleva a cabo una suerte de reacomodo en donde se busca una mayor horizontalidad. Al no estar ya replegado el Foro a una sola figura, se consigue una mejor distribución, evitando la acumulación del *capital específico* en

¹³³ Eduardo Soto Millán, comunicación personal, 19 de mayo de 2014.

una sola entidad. Es decir, se verifica una transformación del organismo más allá de la estructura que le confería la figura de Manuel Enríquez. Sin embargo, las reglas asociadas a este entramado social no cambian del todo. Por un lado, quedan resabios más o menos visibles de la estructura original del Foro, como el que éste continúe bajo la estructura de la misma institución, es decir, el INBA. Esta circunstancia da pautas respecto de los fines y posibilidades de este organismo, lo que se traduce, por ejemplo, en la definición de los espacios en los que se desenvuelve¹³⁴, en incluir cierto repertorio en la programación¹³⁵, en la difusión que se da al evento y en el presupuesto con que cuenta. Por otro lado, hay aspectos, quizá un tanto menos palpables, que también permanecen, los cuales consisten en la asimilación de prácticas en el desarrollo del Foro, esto es: un *habitus*.

El Foro de Música Nueva constituye, como se ha señalado, un *campo* asociado a una concepción musical y a un sector social determinado. Cómo percibe este grupo esa música, queda plasmado en buena medida en la programación del evento y más recientemente en su convocatoria. Estos elementos del Foro ayudan a ver las

¹³⁴ Para situar un poco más los alcances que tiene que el INBA decida los espacios, un ejemplo es que, aunque durante varias emisiones y en ya numerosos conciertos el Foro ha tenido presencia en la UNAM, y en últimos años en su museo de arte contemporáneo (MUAC), las autoridades del INBA optan por primero agotar las posibilidades que tiene la misma institución para realizar la programación. Esto es, sus salas, su equipo, los recursos que tiene como institución, no obstante, ha tenido que ver con la sugerencia del cuerpo colegiado que el evento se desarrolle en otras plazas, en el caso concreto del MUAC, por las condiciones técnicas del auditorio, se ha visto como un lugar confortable para la realización de varias obras. No obstante, la presencia de estos programas en el recinto universitario no deja de generar tensiones. Juan Pablo Medina, comunicación personal, 28 de mayo de 2014.

¹³⁵ Por ejemplo, en la emisión XXXVI del Foro Internacional de Música Nueva, se realizó un programa entero dedicado a la obra de Manuel Enríquez interpretado por el ensamble Cepromusic. Juan Pablo Medina, miembro del comité de selección de ese año, explica que al llevar a cabo la programación, tenían que tener previsto dicho homenaje luctuoso a Enríquez, pues aunque la comisión lo recibía con entusiasmo, no estaba propiamente en sus manos la dirección de ese concierto. Juan Pablo Medina, comunicación personal, México, Ciudad Universitaria, 28 de mayo de 2014.

estructuras internas que se han establecido en éste, es decir, que podemos visualizarlos, precisamente como vehículos del *habitus*. De estos aspectos se pueden destacar dos que han sido consustanciales al Foro y han incidido en su realización. Uno es la priorización del formato concierto de cámara, y otro, la preeminencia de la música escrita.

La inclusión casi exclusiva de obras escritas ha sido una constante en las dos etapas del Foro. Desde la época de Manuel Enríquez, éste declaraba que había muchos jóvenes que querían participar en el Foro pero todavía no sabían escribir correctamente una partitura¹³⁶. Asimismo, Eduardo Soto Millán, repara en que ante la abrumadora cantidad de obras que ya desde hace varios años recibe el Foro, las comisiones dictaminadoras muchas veces se centran en cuidar que las obras que se dejan fuera de la programación, sea por cuestiones de calidad, entendiéndose por esto, que sean aceptadas aquellas que estén correctamente escritas, tanto en cuestión de grafía como de oficio¹³⁷. Esto permite observar que en el Foro se ha dado un peso decisivo a la escritura y se ha establecido una suerte de ideal de la misma. Más allá de pensar la grafía musical como medio comunicativo entre un compositor y un intérprete, la preponderancia por lo escrito deviene en una manera de condicionar el tipo de obras y en un filtro importante para la música que tenga una distancia hacia ésta. En los términos que se ha venido dando esta situación, llama la atención que esto

¹³⁶ Fermín Ramírez, "En las escuelas de música sólo se enseña el siglo XIX", *Uno más uno*, 26 de abril de 1991, p. 27.

¹³⁷ Eduardo Soto Millán, comunicación personal, 19 de mayo de 2014.

se de cómo algo natural, como si toda la música generada durante los años que ha tenido vida el Foro estuviera necesariamente plegada a dicho aspecto.

A grandes rasgos, la convocatoria para concursar obra¹³⁸ establece como punto decisivo el aspecto de la escritura, pues es requisito indispensable para participar. No obstante que se contempla un apartado referido a obras que incluyan electrónica (para éstas se solicita que envíen los audios), también se aclara que se le dará preferencia a obras para dotaciones específicas, lo cual va más en la tendencia de instrumentos acústicos. A pesar de que en algunos años se han incluido entre las dotaciones prioritarias las de medios electrónicos, se entiende que si es en combinación con un instrumento acústico, debe pasar por lo escrito. El texto de la convocatoria suele abrirse con el postulado de ser incluyente con todas las tendencias de la música actual, pero cabe preguntarse ¿qué pasa con aquellas músicas que no poseen propiamente un desarrollo escrito? Por ejemplo, el llamado *live coding* se expresa en términos algorítmicos y parte sustancial de su práctica consiste en ir desarrollando la propuesta sonora en el mismo momento de su ejecución e ir observando la construcción del algoritmo; o bien el extenso terreno de la improvisación libre, cuyas características abarcan lo espontáneo y se distingue por la ausencia de partituras o estructuras predeterminadas, eso mismo puede decirse de las propuestas con multimedia o de colaboraciones interdisciplinarias. Bajo los

¹³⁸ En los siguientes enlaces pueden verse algunas convocatorias de los años más recientes: Foro XXXII (2010) http://www.conaculta.gob.mx/convocatorias_detalle.php?id=2027&tipo Foro XXXVI (2014) <http://portalescenico.mx/sites/default/files/convofidmnme2014.pdf> Foro XXXVII (2015) <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/1599.pdf> [Todos los enlaces fueron recuperados en marzo de 2015].

parámetros de la convocatoria del FIMNME ¿cómo podrían evaluarse estas músicas? Desde esta perspectiva se genera una distancia con varias propuestas sonoras, que incluso podrían devenir “más nuevas” que otras, que muchas realizadas mediante el soporte escrito de la partitura de notación occidental. En este sentido, puede advertirse una suerte de paradoja en la convocatoria, donde al tiempo que se busca constituir un ejercicio democrático a favor de la diversidad de obras, también genera un impase a muchas otras formas y medios de expresión sonora.

Si hasta 1994 fue Manuel Enríquez quien dio dirección a lo que tendría presencia en el Foro de Música Nueva, tras su muerte, la función de Enríquez sería asumida a través de la convocatoria y el cuerpo colegiado que se encarga de ella y de la selección de obras. Es interesante resaltar que con o sin su fundador, el concepto del Foro es parecido, esto es, que las programaciones y los formatos de los conciertos tienen muchas semejanzas. Cabría preguntarse si la música ha tenido esa estabilidad, o si es más un *habitus* el que ha ralentizado visibilizar otros panoramas musicales en el desarrollo del Foro.

Llegados a este punto, es preciso señalar que en el momento actual algunos músicos consideran poco atractiva la convocatoria pues no ven reflejados sus intereses en ésta, ni les resultan atractivos sus lineamientos y el formato del festival. Habría, pues, no solo expresiones que tienen poca posibilidad de ser programadas, y para las que tampoco habría espacios adecuados para su interpretación. Tal como sugiere el músico Wilfrido Terrazas, para quien la música parcialmente escrita, las obras

abiertas, las expresiones como la improvisación libre con interdisciplina o el extenso campo del arte sonoro, y en sí las músicas fuertemente vinculadas a la tecnología, no tienen propiamente un sitio en las programaciones. Lejos de que se vean reflejadas éstas en los intereses del Foro, se observa una marcada predilección por la música de concierto en un formato “tradicional”¹³⁹.

Como ya se advertía, el papel que se confiere a la escritura no es lo único que le da una forma específica al FIMNME, también lo hacen los espacios en los que se desarrolla y el formato que adquieren los conciertos. Considerando estos aspectos, se observa que el tipo de música que se ofrece en el evento tiene lineamientos bastante definidos; que pocas veces hay posibilidad de ir mas allá de estos, salvo en casos más bien aislados¹⁴⁰. Frente a este horizonte, donde las obras tienen que ajustarse a un entorno preestablecido, cabe preguntarse si es posible que el Foro pudiera enriquecer su formato ofreciendo no nada más conciertos, o dado el caso conferencias, en las actividades de un espacio consagrado a la música nueva. A este respecto, Jorge David García, compositor y musicólogo, sugiere que el Foro tendría la posibilidad de generar nuevas propuestas para el desarrollo de la música, siempre y cuando lograra mostrar una apertura a otras formas de operar más allá de las usuales. Por ejemplo –se pregunta este músico– ¿que pasaría si un ensamble trabajara de manera “no habitual” y más que dar un concierto interviniera de otra manera, por ejemplo, ofreciendo una

¹³⁹ Wilfrido Terrazas, comunicación personal, México D.F., Centro Nacional de las Artes, 3 de julio de 2014.

¹⁴⁰ Por ejemplo, en la emisión del 2014 fueron presentadas como parte de las actividades del Foro, esculturas sonoras de los artistas François y Bernard Baschet, las cuales tienen un carácter interactivo. Parte de esta exposición, incluyó sesiones de improvisaciones guiadas, principalmente dirigidas a niños. Véase: Programa de actividades del XXXVI Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, p. 8.

serie de talleres que al final, terminara o no en un concierto, generara un proceso dentro del festival alejado de todo lo esperable¹⁴¹?

Volvamos a los planteamientos de Pierre Bourdieu cuando establece que es la posesión de una configuración particular de propiedades lo que legitima el derecho de entrar a un *campo*, es decir, poseer cierto *capital específico*¹⁴². En este caso, los términos en que se da la convocatoria, que tienen que ver con un formato establecido tanto del concierto como de la obra, son una suerte de condicionamiento que demanda del sujeto poseer determinadas habilidades y conocimientos, una forma de *capital específico* que le darían un “derecho de entrada” al *campo*. Sería debido al *habitus* que estas características perdurarían a lo largo de los años y funcionarían como reglas de juego y lugares de poder. En el caso del Foro, lo anterior podría traducirse en que los lineamientos de las convocatorias operan como una forma importante de condicionamiento para acceder a ser incluido en la estructura del Foro, y en estas mismas también se hallaría un importante vehículo donde se habrían privilegiado ciertas formas de saber y hacer, en este caso, maneras de entender y ejercer el oficio musical, que van más allá de quién esté al frente de la organización del festival.

Todas estas condiciones, también van definiendo a un público. Es importante tener en cuenta que el evento se desarrolla prácticamente en un mismo tipo de lugar, preferentemente en salas de conciertos y auditorios; es decir, su espacio no es el de la

¹⁴¹ Jorge David García, comunicación personal, México D.F., San Pedro de los Pinos, 8 de julio de 2014.

¹⁴² Pierre Bourdieu, Loïc J.D. Wacquant, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Argentina, Grijalbo, 1995, p. 72.

plaza pública o la radio, por ejemplo. El Foro es, por decirlo de alguna manera, un ejercicio “a puerta cerrada”, pues sus actividades están, casi exclusivamente, confinadas al espacio del auditorio, con un formato bastante definido que es el del concierto de música de cámara u orquestal. Todo esto va implicando que, para ir a estos conciertos, los asistentes tiene que saber que éstos van a ocurrir, lo que estrecha la posibilidad de asistencia, confinándola básicamente a los interesados en estas expresiones que son los que las buscan. Esta situación provoca muchas veces que a las salas de conciertos concurra casi exclusivamente el llamado público “de la música nueva”, es decir, estudiantes, compositores, intérpretes y algunos involucrados con el arte contemporáneo; esto comprende, en buena medida, a la misma gente que produce este tipo de música¹⁴³. Podría decirse que los asistentes al evento tienen un vínculo *a priori* con esta música, y que esencialmente no llegan por casualidad.

Las características bajo las que se desarrolla el Foro modelan una idea de la música nueva o contemporánea que, pretendiéndolo o no, nubla la posibilidad de otras formas de entenderla, y limita en gran medida el tipo de obras participantes. La inclusión de obras queda, pues, condicionada a un tipo más o menos específico, delimitado: obras soportadas en partitura, con un modelo de escritura que se tome por adecuado, en formato de música de cámara, en el espacio de una sala de conciertos “convencional”, con un tipo de escucha priorizado, esto es, con el público de frente al ensamble, sentado y en silencio. A este respecto, resulta interesante considerar la noción de proyecto que plantea Peter Osborne. Para este autor un

¹⁴³ Wilfrido Terrazas, comunicación personal, 3 de junio de 2014.

proyecto debe arrojar “fragmentos del futuro”, es decir, tentar siempre posibilidades, estar en permanente cambio, no ser estático, pues un proyecto es como un ser vivo; de lo contrario las propuestas emanadas de éste comienzan a arrojar “fragmentos del pasado”, los cuales son reiteraciones de lo ya hecho, cuestión que el autor asocia a lo no vivo, a la imagen de un cadáver¹⁴⁴. Si bajo algunas perspectivas el Foro se observa como un espacio direccionado, condicionado, preformulado; ¿sería válido preguntarse si es que este certamen ha perdido su cualidad de proyecto, entendiendo esto desde la idea de Osborne?

Otros aspectos de la conformación actual del Foro han sido objeto de polémicas en años recientes. Por ejemplo, el hecho de que tanto los compositores jóvenes (algunos aún en proceso de formación), como aquellos con trayectoria tengan que someter por igual su obra a concurso para que ésta sea programada, ha sido cuestionado por los creadores con más experiencia. De hecho, algunos de ellos se han acercado a los miembros del comité de selección para expresar la necesidad de recurrir a otros mecanismos, no obstante que decidir esto no es una de las atribuciones de dicho cuerpo colegiado¹⁴⁵. Igualmente, el criterio en el que se basa el citado comité para realizar las programaciones ha sido motivo de controversia. Al respecto, se ha señalado que en varias oportunidades ha habido clara predilección por los alumnos de quienes conforman el jurado, dando por resultado, en más de una ocasión, la presentación de conciertos poco profesionalizados y de carácter más bien

¹⁴⁴ Peter Osborne “Fragments of the future. Notes on Project space”, en Max Andreus, Mariana Cánepa (Editores), *Amikejo*, León, España, Mousse Publishing, 2012, p. 22.

¹⁴⁵ Juan Pablo Medina, comunicación personal, México, Ciudad Universitaria, 28 de mayo de 2014.

estudiantil¹⁴⁶. También se han cuestionado los parámetros de calidad que se aplican para la selección de obras, el que éstos puedan variar tanto de una comisión a otra, el que en ocasiones tales criterios resulten un tanto laxos de acuerdo con los objetivos que persigue el festival o el que muchas veces se privilegie una tendencia musical sobre otras¹⁴⁷.

En cuanto al aspecto que atañe a la organización económica del Foro, es un asunto que no deja de ser complejo y de tener consecuencia directas en su realización. Por dar un ejemplo, se ha llegado a optar por no contratar ensambles altamente calificados para la interpretación de los repertorios que suelen estar dentro de las programaciones, con el fin de reducir costos. Esto ha significado, en muchos casos, la pérdida de calidad en la ejecución de las obras.

Evidentemente, un evento de la magnitud del Foro de Música Nueva ha atravesado por un sin fin de intentos de renovación y de integración de nuevas propuestas, pero a lo largo de sus programaciones, se observa una constante en sus características, mismas que se perciben muy incorporadas a su práctica, y que de alguna manera se han

¹⁴⁶ Armando Gómez Rivas, "Instituciones musicales", *Op. cit.*, p. 405.

¹⁴⁷ No falta tampoco quien considere, respecto de la tradicional programación de una obra de Manuel Enríquez en cada emisión, que a estas alturas de la historia del Foro, bien podría ser suprimido. Si bien tal iniciativa surgió como un forma de homenaje al fundador, hoy parecería suficiente con que el festival lleve su nombre para reconocer la labor de este músico, más aún si se considera que dentro de un festival de música nueva, sus obras, que la más reciente data de hace más de dos décadas, ya no representan propiamente una actualidad. No por ello se niega la importancia de éstas, pero quizá sería más conveniente que en ciertos años se realizaran actividades con propósitos muy definidos, como retrospectivas de su trabajo, conciertos didácticos o biográficos de su música. Como fue el caso de la emisión XXXVI donde el ensamble Cepromusic ofreció un concierto biográfico de Enríquez con motivo de su veinte aniversario luctuoso. Esto fue precedido por una conferencia de Aurelio Tello respecto de la obra de dicho compositor. Véase: Programa de actividades del XXXVI Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, p. 9, 90-93.

naturalizado. Quizá esto responda a que –como señala Bourdieu–, cuando el *habitus* entra en relación con un mundo social del que es producto, es como un pez en el agua y el mundo se le aparece como obvio¹⁴⁸. Posiblemente, el escenario construido por el Foro ha caído en dicha situación y por esto quizá no parecería necesario repensar a profundidad su conformación; por el contrario, este se encuentre percibido más estático que móvil. Desde esta óptica, puede observarse como el tránsito de la primera etapa del Foro a la segunda no constituyó un cambio significativo en la estructura del Foro, pues las estructuras internas, contenidas en el *habitus*, han perdurado. Tal como señala Bourdieu el *habitus* tiende a asegurar su propia constancia y su propia defensa contra el cambio¹⁴⁹. La convocatoria y el formato para las obras en esta segunda etapa del Foro han tenido un papel preponderante en la subsistencia del *habitus*. No es que el Foro esté cerrado o sea un proyecto acabado, sino que tras de sí tiene una inercia muy fuerte, con un peso histórico importante y además interactúa con estadios de la promoción cultural de México, que lo convierten en una estructura compleja y de una dimensión muy extensa, y esto dificulta la posibilidad de mirar su trayectoria presente y futura desde otros horizontes.

A modo de conclusión

El Foro Internacional de Música Nueva surge en buena medida del impulso que generan las búsquedas de los movimientos de vanguardia y forma parte de un largo proceso encaminado a la inclusión y la divulgación de las nuevas tendencias. Su

¹⁴⁸ Pierre Bourdieu, Loïc J.D. Wacquant, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Op. cit., p. 73.

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico* (1980), Op. cit., p. 98.

fundación significó la creación de un *campo*, e implicó lo que Bolívar Echeverría ha denominado como un momento *extraordinario*, es decir, un tiempo de apertura, de creación, de novedad. Pero aquella vitalidad, que le fue característica al Foro en sus inicios, comenzó a perderse al cabo de los años, cuando éste comenzó a generar sus propios organismos normativos, es decir, un *habitus*; entonces dio lugar a ese otro proceso nuevamente denominado por Echeverría como *rutinización de lo extraordinario*, lo que se traduce en la normalización de aquello que implicó inicialmente ruptura, novedad, transgresión y creación.

Si bien la vanguardia implicaba novedad a toda costa y renovación a ultranza, tras perder vigencia esta noción en el marco del Foro, lo *nuevo* comenzó a adquirir otros parámetros donde la novedad deja de ser requisito *sine qua non* y adquieren peso aspectos más laxos, como el “estreno en México”, que no considera propiamente la tendencia, el lenguaje, la estética e incluso la temporalidad de la obra. Así, lo nuevo queda sujeto principalmente a la aprobación de ciertos filtros: la escritura y el formato de música de cámara, por ejemplo, así como al hecho de que el desarrollo de la obra sea técnicamente posible y viable para las configuraciones de ejecución del INBA. Aunque estas condiciones han sido una suerte de *continuum* que se ha dado a lo largo de ambas etapas –la que se desarrolla bajo la responsabilidad de Manuel Enríquez y la que sigue tras su fallecimiento– en la primera de ellas el peso mayor de las decisiones recae en el citado compositor, mientras que en la segunda el peso recae en la convocatoria y en el comité de selección.

En efecto, una de las diferencias significativas entre las dos fases del Foro planteadas en este trabajo es que en la primera es una sola persona, en este caso Enríquez, quien respalda la propuesta del certamen, asume plenamente la dirección y toma las decisiones. Por tanto, una parte sustancial de los frutos del festival en esta fase deben serle adjudicados al compositor. Lo mismo cabe decir sobre las críticas a la organización y los desaciertos que pudieron existir: estos también recaen, esencialmente, en la figura del músico jalisciense. Así, la ausencia de Enríquez conlleva la desaparición de esa figura central que había presidido el Foro desde sus inicios y da lugar al surgimiento de nuevos mecanismos de organización. El peso mayor lo adquiere entonces no ya una figura unitaria, responsiva, sino una institución a cuyo cargo queda el lanzamiento de las convocatorias y la designación de los sucesivos comités de selección.

En las dos formas bajo las cuales ha funcionado el Foro se observan pros y contras. En la primera etapa se siente verticalidad en las decisiones, tomadas esencialmente a partir de los designios del principal responsable, quien se ocupa directamente de los muchos aspectos del certamen, cuida de que las cosas sucedan e imprime al Foro un carácter más personalizado. Aunque en su día fueron varios los músicos que criticaron negativamente esta estructura, hubo otros a quienes les parecía importante contar con una figura concreta a quien poder dirigirse para sugerir cambios o, en tal caso, entregar personalmente su obra y defender sus argumentos para favorecer la inclusión en las programaciones. La rotación del comité de selección que caracteriza la nueva organización del Foro ha dado a éste un sentido más democrático e incluyente,

lo cual supone la aceptación de más compositores y tendencias. Pero también implica un proceso de institucionalización que ha desdibujado la figura responsiva del festival, circunstancia que al parecer ha dejado sin interlocutor a los interesados en una participación más directa, es decir, a quienes pretende exponer o resolver personalmente cualquier asunto vinculado con el Foro. Resulta evidente que una y otra etapas han favorecido la actualización del certamen; no obstante, convendría analizar a fondo en qué medida cada una de ellas ha privilegiado el sentido de apertura, inclusión y novedad que motivó tanto la fundación del Foro como su posterior desarrollo, y en qué medida han demostrado su eficacia al verificar en sus programaciones las más recientes formas de concebir e interpretar la música.

Al cabo del tiempo las programaciones se irían distinguiendo por algunos matices. En los primeros años, por ejemplo, se observa la recurrencia de expresiones un tanto alejadas de los parámetros más frecuentemente difundidos dentro de los circuitos culturales oficiales. Así, el Foro fomentó la apertura a nuevas prácticas musicales, el empleo de estructuras y recursos novedosos tanto a nivel de creación como de interpretación, así como la integración de otras disciplinas artísticas al certamen (danza o teatro, por ejemplo); todo ello mediante la presentación de conciertos con instrumentos inusuales y en espacios insólitos. Posteriormente, los criterios de programación se centraron en el parámetro de la calidad, criterio sustentado principalmente en la evaluación de la escritura musical presentada por un compositor, hecho que desfavoreció la apertura a otro tipo de premisas. En otras palabras, lo nuevo, en el sentido de novedad, queda supeditado a la idea de calidad y las

programaciones toman un rumbo en donde se privilegian los formatos concierto con orquesta sinfónica o con música de cámara.

La estructura del Foro Internacional de Música Nueva ha apostado por la preeminencia de una música con características específicas y por ello se ha convertido en un espacio de oportunidades para compositores de un determinado perfil. De esta forma, a lo largo de su existencia, los escenarios del Foro han dado cuenta de un extenso número de obras y autores que responden a esa línea establecida. Sin duda el certamen es al día de hoy un espacio importante para tales expresiones y autores. No habría que olvidar, sin embargo, que actualmente hay un extenso número de compositores creando su música desde otros ámbitos y con base en distintas premisas: las obras y la participación de la mayoría de ellos se ha visto relegada en este espacio. De modo que bien cabría preguntarse si no habrá llegado ya la hora de iniciar una tercera fase del Foro que propicie su transformación estructural para dar respuesta a esta realidad que ya no es posible soslayar.

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno**, Theodor, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.
- Alberro**, Alexander (ed.), *¿Qué es arte contemporáneo hoy?*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2011.
- Alcaraz**, José Antonio, *Manuel Enríquez. Canciones para un compañero de viaje*, México, INBA / Cenidim, 2001.
- Andreus**, Max, Mariana Cánepa (eds.), Amikejo, León, España, Mousse Publishing, 2012.
- Bitran**, Yael y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, INBA / CONACULTA, 2002.
- **Bourdieu**, Pierre, *La distinción* (1979), México, Taurus, 2012.
- _____, *El sentido práctico* (1980), México, Siglo XXI, 2009.
- _____, *Sociología y cultura* (1984), México, Grijalbo, 1990.
- _____, Loïc J.D. Wacquant, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Argentina, Grijalbo, 1995.
- Bozal**, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996.
- Brennan**, Juan Arturo, *Pentagramas de Letras*, México, CONACULTA, 2009.
- Calinescu**, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

- Carredano**, Consuelo, *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad*, México, INBA / Cenidim, 2000.
- Casares**, Emilio Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Corrado**, Omar, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2010.
- Dibelius**, Ulrich, *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal, 2004.
- Dufourcq**, Norbert, *Breve Historia de la Música*, México, FCE, 1963.
- Estrada**, Julio (ed.), *La música de México*, México, IIE-UNAM, 1984, vols. 4 y 5.
- Fischerman**, Diego, *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Foster**, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Fubini**, Enrico, *Estética de la música*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.
- García Bonilla**, Roberto. *Visiones sonoras*, México, S.XX / CONACULTA, 2001.
- González Aktories**, Susana y Gonzalo Camacho Díaz (coords.), *Reflexiones sobre semiología musical*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Escuela Nacional de Música, 2011.
- González**, María Ángeles, Saavedra, Leonora. *Música contemporánea mexicana*, México, SEP / FCE, 1982.
- Helguera**, Luis Ignacio. *La música contemporánea*, México, CONACULTA, 1997.
- Hobsbawm**, Eric, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999.
- _____, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995.

- Juanes**, Jorge, *Territorios del Arte Contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México, Benemérita Universidad de Puebla / Editorial Itaca / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010.
- Kuspit**, Donald, *El fin del arte*, Madrid, España, Akal, 2004.
- Madrid** González, Alejandro, *Sounds of the modern nation: music, culture, and ideas in post-revolutionary Mexico*, Philadelphia, Temple University, 2008.
- Malstrom**, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1977.
- Marco** Aragón, Tomás, *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación de Autor / Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
- Matthews**, Wade, *Improvisando. La libre creación musical*, España, Turner Música, 2012.
- Melo**, Juan Vicente, *Notas sin música*, México, FCE, 1994.
- Miranda**, Ricardo y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, México, CONACULTA, 2013.
- Monjeau**, Federico, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Moreno** Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*, México, CONACULTA, 1994.
- _____, *Rostros del Nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, UNAM / ENM, 1995.
- Morgan**, Robert, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1994.

- Prieto** Acevedo, Carlos, *Variación de Voltaje. Conversaciones con artistas sonoros y músicos electrónicos mexicanos*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana / Deléatur, 2013.
- Ramos**, Francisco, *La música del siglo XX*, España, Turner Música, 2013.
- Ruiz**, Tarazona Andrés (coord.), *Historia de la música*, Madrid, Turner Libros / CONACULTA, 1999, Vols. 10, 11, 12.
- Salvetti**, Guido, *Historia de la música. El siglo XX. Primera parte*, México, Turner Libros / Conaculta, 1999.
- Shiner**, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, España, Paidós, 2004.
- Sosa**, Octavio (comp.), *José Antonio Alcaraz a través de su textos*, México, Conaculta, 2008.
- Soto** Millán, Eduardo, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, vol. I y II, México, FCE / SACM, 1996.
- Subirats**, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Tello**, Aurelio (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, FCE / CONACULTA, 2010.
- Vega**, Mercedes (coord.), *La música en Latinoamérica*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Zambrano**, Raúl, *La música en Occidente*, México, El Colegio de México, 2011.

HEMEROGRAFÍA

- Aharonián**, Coriún, "La muerte de Manuel Enríquez", en *Revista Musical Chilena*, año XLVIII, núm. 182, julio-diciembre, 1994.

- Ávila**, Norma, “No ha muerto el Nacionalismo, ni tampoco tenemos derecho a matarlo: Quintanar”, *Uno más uno*, 6 de mayo de 1986.
- Alcaraz**, José Antonio, “El oído se aguza para ensartar un eco”, *Proceso*, núm. 38, 25 de julio de 1977.
- Baqueiro**, Eloísa, “El hechizo de lo moderno”, *El Nacional*, 29 de mayo de 1979.
- **Brennan**, Juan Arturo, “Cathy Berberian”, *Uno más uno*, 26 de abril de 1979.
- _____, “¿Música contemporánea? II”, *Uno más uno*, 2 de abril de 1981.
- _____, “Música Nueva / III”, *Uno más uno*, 17 de marzo de 1982.
- _____, “Vista al Foro 83 / I”, *Uno más uno*, 23 de abril de 1983.
- Camargo**, Angelina, “El INBA presentó un Foro de Música Nueva”, *La prensa*, 7 de abril de 1979.
- _____, “Directores de cinco naciones actuarán en el III Foro Internacional de Música Nueva del INBA”, *Excélsior*, 13 de marzo de 1981.
- _____, “Obras de autores de 21 países, en el III Foro Internacional de Música Nueva del INBA”, *Excélsior*, 28 de marzo de 1981.
- Cardona**, Patricia, “Danza contemporánea del Forion Ensemble frente al museo de Arte Moderno”, 26 de abril de 1979.
- _____, “Ejecuciones poco menos que vergonzosas en el Foro de Música Nueva, opina el pianista Federico Ibarra”, *Uno más uno*, 25 de marzo de 1982.
- _____, “Los solistas y no los grandes conjuntos, son los que garantizan la calidad de las interpretaciones”, *Uno más uno*, 27 de marzo de 1982.
- _____, “El FMN, un esfuerzo que se debe apoyar, dice Mario Lavista”, *Uno más uno*, 26 de marzo de 1983.
- “El Centro de Investigaciones Musicales del INBA, al rescate de la actualidad sonora en México”, *Uno más uno*, México, 21 de enero de 1978.

- Corrado**, Omar, "Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945", *Música e investigación*, núm. 9, Buenos Aires, 2001.
- Cortez**, Luis Jaime, "Joaquín Gutiérrez Heras: la búsqueda de lo irremplazable", *Pauta*, núms. 55-56, México, julio-diciembre de 1995.
- "El día 19 se inicia el I Foro Internacional de Música Nueva", *Uno más uno*, México, 7 de abril de 1979.
- Díaz**, Raúl, "XVI FIMN", *Uno más uno*, 5 de mayo de 1994.
- "En México existe una escuela de composición tan importante como la de países europeos: Halffter", *Excélsior*, 20 de abril de 1980.
- "Federico Ibarra en el III Foro de Música Nueva", *Excélsior*, 10 de abril de 1981.
- "El Foro Internacional de Música Nueva se efectuará del 17 al 27 de abril en el D.F., informó el INBA", *Uno más uno*, 10 de abril de 1980.
- Fischerman**, Diego, "Música (aún) contemporánea", *Letras Libres*, México-España, Editorial Vuelta, Abril, 2009.
- "Hoy se inicia", *Uno más uno*, 17 de abril de 1980.
- Kuri Aldana**, Mario, "Los jóvenes compositores mexicanos", *Heterofonía*, vol. IX, Nº 5, México, septiembre-octubre de 1978.
- Moreno** Rivas, Yolanda, "Instrumentarium", *Siempre*, 21 de mayo de 1980.
- Padilla**, Norma, "Existe prejuicio, tanto entre jóvenes como entre adultos, hacia la 'Música Nueva'", *El Universal*, México, 7 de abril de 1979.
- Ramírez**, Fermín, "En las escuelas de música sólo se enseña el siglo XIX", *Uno más uno*, 26 de abril de 1991.

–“Rescate, investigación y difusión de valores nacionales, propósito del INBA: J. J. Bremer”, *Uno más uno*, México, 24 de enero de 1978.

–**Rocha** Iturbide, Manuel, “Arqueología de la música experimental en México”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, No. 117, México, CONACULTA, Enero-Marzo, 2011.

–**Roura**, Víctor, “Carlos Fariñas, del Foro del Cenidim”, *Uno más uno*, 4 de abril de 1981.

–**Valdés** Medellín, Gonzalo, “Composición II, crea atmósferas sonoras para inducir al público a cierto estado de ánimo”, *Uno más uno*, 13 de mayo de 1986.

DOCUMENTOS

–Programas generales del Foro Internacional de Música Nueva, años 1979, 1980, 1982 a 1993.

–Memoria: 15 años del Foro Internacional de Música Nueva.

–Programas generales del Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, años 1994 a 2013.

OTRAS FUENTES DOCUMENTALES

–**Ruiz**, Citlali, CD-ROOM *La música en México en la segunda mitad del siglo XX. Hemerografía de Raúl Cosío Villegas*, México, CONACULTA / FONCA, 2004.

ENTREVISTAS REALIZADAS

–**Enríquez**, Susana, México, D.F., Coyoacán, 23 de agosto de 2014.

- García**, Jorge David, México D.F., San Pedro de los Pinos, 8 de julio de 2014.
- Meierovich**, Clara, México, D.F., Colonia del Valle, 30 de mayo de 2014.
- Median**, Juan Pablo, México, Ciudad Universitaria, 28 de mayo de 2014.
- Ruiz**, Xochiquetzal, México D.F., Cenidim, 14 de marzo de 2014.
- Soto Millán**, Eduardo, México, Edificio Prisma, 19 de mayo de 2014.
- Tello**, Aurelio, México, D.F., Coyoacán, 13 de mayo de 2015.
- Terrazas**, Wilfrido, México D.F., Centro Nacional de las Artes, 3 de julio de 2014.

ARCHIVOS CONSULTADOS

- Fonoteca Nacional de México, Audioteca *Octavio Paz*, México, D.F.
- Hemeroteca Nacional de México, *Fondo contemporáneo*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Archivo Histórico del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, Cenidim / INBA.
- Colección del Foro Internacional de Música Nueva, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”.

CONFERENCIAS

- Ciclos de sesiones de escucha dirigida “Compositores contemporáneos mexicanos” (2011-2012), Fonoteca Nacional de México, Audioteca *Octavio Paz*.
- Ciclos de sesiones de escucha dirigida “Arte sonoro, música contemporánea y experimental” (2010-2012), Fonoteca Nacional de México, Audioteca *Octavio Paz*.

-**De Andrade**, Iracema, conferencia “Antecedentes históricos de la música electroacústica en América Latina”, México, Cenidim, agosto de 2014.

-**Tello**, Aurelio, conferencia en torno a Manuel Enríquez, dictada en el marco del XXXVI Foro Internacional de Música Nueva, México, Sala Adamo Boari del Palacio de Bellas Artes, 27 de mayo de 2014.

MATERIAL AUDIOVISUAL

-*(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, Laboratorio Arte Alameda / INBA / CONACULTA, 2010.