

## Conservadurismo, negación y diáspora

### Retrospectiva de la música experimental en Jalisco en los últimos cuarenta años

Gabriel Pareyón\*

Los textos que se han escrito sobre la música en Jalisco alaban las tradiciones regionales de origen mestizo, como el mariachi. Otras se concentran en las versiones locales, asiduas, de formas y estilos más recientes bajo la influencia cultural de España, Francia o Estados Unidos. Y otras más –tal vez las más comprometidas con la necesidad cultural del estado– examinan aspectos étnicos, concentrándose en la riqueza de las tradiciones y costumbres de los pueblos nayeri y wixárika. Este breve estudio no va a abordar ninguno de esos tres aspectos de la música de Jalisco, que por sí mismos constituyen un patrimonio cuyo valor está fuera de duda. Se va a ocupar, en cambio, de la revisión de la música nueva “de concierto”, que en Jalisco se ha negado a existir principalmente por omisión e indiferencia del medio, a pesar de que esta clase de música existió y se desarrolló en el mundo occidental durante los últimos cuarenta o cincuenta años. Se verá que no hay en ello sólo un obstáculo simple (la ignorancia de un público, digamos), sino una compleja trama social que en su crecimiento rápido y desordenado arrastró los valores culturales de una comunidad que ya no se reconoce a sí misma. De manera que la *música experimental*<sup>1</sup> no logró extenderse ni consolidarse en la cultura regional, aunque tuvo oportunidades naturales de germinación en Jalisco.

Para estudiar esto, puede servir como punto de partida una revisión a la dinámica demográfica de Guadalajara, la capital, combinada con el centralismo que ésta ejerce sobre el resto del estado. Según el censo nacional de 1930, Jalisco tenía 1 255 346 habitantes<sup>2</sup>, de los cuales casi un tercio vivía en Guadalajara. Al día de hoy esa población ha sextuplicado su volumen con un 65% del total concentrado en la zona metropolitana de Guadalajara. Esto significa que el centralismo demográfico tuvo una precipitación

---

\* Investigador titular del CENIDIM-INBA desde 1995. Doctorando en musicología por la Universidad de Helsinki.

<sup>1</sup> Llámese *música nueva, contemporánea, posmoderna, intelectual* o de *vanguardia*, me refiero aquí a una música cuya forma y contenido resultan de una exploración profunda del sonido, bajo una actitud sensible, crítica y creativa, y un amplio conocimiento de las técnicas de representación (notación) y de ejecución de los instrumentos musicales de múltiple origen cultural e histórico.

<sup>2</sup> Fuente: *Censos de Población y Vivienda, 1930 a 2000*, INEGI, México, DF, 2007.

acelerada, además de la dramática concentración de la riqueza y la infraestructura en un solo punto de la geografía jalisciense.

La educación, las costumbres, las tradiciones, las expresiones culturales de la región en su conjunto, fueron afectadas gravemente por este proceso demográfico y económico. Observemos con mayor detalle el caso particular de la llamada música “cultura” (aquella que exige una especialización tanto del público como de los actores que la producen). En la Guadalajara de 1930 había una fuerte tradición coral sacra y profana; una orquesta sinfónica con programas modernos; los teatros líricos Apolo, Guerrero y Degollado ofrecían tandas líricas semanales con ópera, opereta y zarzuela; había tres academias que competían con las mejores escuelas de música de la República<sup>3</sup>, y una comunidad académica que conseguía intercambios con instituciones de Estados Unidos, Europa y la Ciudad de México. Para completar este cuadro, casi todos los profesores de esos institutos eran originarios de Jalisco (todavía no llegaban las inmigraciones de Europa del Este, a raíz de la Segunda Guerra Mundial y las dictaduras comunistas). No se entendería de otra manera, la aparición de figuras históricas como Diego Altamirano, Félix Peredo, Higinio Ruvalcaba, Ramón Serratos, Manuel de Jesús Aréchiga, Arturo Xavier González y Áurea Corona, en un ambiente de intercambio e intensa competencia profesional (nótese que entre éstos, todos tenían origen jalisciense pero ninguno nació en Guadalajara; en esa época los talentos musicales solían provenir de otras poblaciones del estado de Jalisco). Sin embargo, Guadalajara comenzó a cerrar espacios para la educación y la práctica de la música. El centralismo local, torpe emulación del federal, ahogó la relación de fertilidad entre la capital y las poblaciones de la periferia. Al mismo tiempo, y por influencia del exterior, el público encontró nuevas y más cómodas formas de recreo y esparcimiento, preferibles al concierto.

Ante una situación cada vez más difícil, con la desaparición de las orquestas (sólo quedó la Sinfónica de Guadalajara, más tarde rebautizada Filarmónica de Jalisco), con el cierre de los teatros líricos (sólo quedó el Degollado, que comenzó a dar una muy pobre temporada anual de ópera hasta que este género finalmente desapareció en todo el estado), y ante la ausencia de un proyecto oficial para estimular una tradición de coros y orquestas de cámara, la mayoría de los músicos, especialmente los más destacados, buscaron mejores oportunidades de trabajo en el Distrito Federal y en Estados Unidos.

---

<sup>3</sup> Me refiero (1) a la Academia de Música fundada en 1907 por Francisco Godínez y Benigno de la Torre, y continuada bajo la dirección de José Rolón; (2) la Academia de Arcos que dirigía Félix Peredo, y (3) la Academia de Piano de Ramón Serratos, que, en cierto modo, fue reemplazada más tarde por la escuela de Áurea Corona.

Bajo estas condiciones, los conciertos con nuevo repertorio mundial, los encuentros de composición y los cursos internacionales de teoría musical, que en otras partes del mundo florecieron, en Jalisco fueron mínimos o nulos. Si bien es cierto que durante muchos años la asociación civil Conciertos Guadalajara se encargó de la organización de festivales musicales, el desarrollo de sus actividades también marcó un tránsito cada vez más evidente hacia el “gusto del mercado”. Ante la pasividad y falta de previsión de las autoridades oficiales, ninguna asociación civil de carácter cultural habría podido sobrevivir de otra manera.

Esta crisis coincidió y se relacionó directamente con la consolidación de la industria de la televisión, y tuvo paralelismos en muchas regiones del mundo capitalista, y más tarde en los socialistas que cambiaron a regímenes de mercado libre. En Guadalajara —en los años 1970 a 1980 ya es muy difícil hablar de música de concierto en otras ciudades de Jalisco— ocurrió además un vertiginoso proceso migratorio desde otras regiones del país, e incluso de trabajadores ilegales en Estados Unidos que eligieron esta ciudad para su regreso definitivo. A la par, ésto trajo la desaparición de muchas tradiciones locales —entre ellas la música de concierto—, y la explosión comercial que condujo rápidamente a la cultura del *mall* norteamericano.

Desde la primera mitad del siglo veinte los compositores jaliscienses abandonaban su estado natal en busca de mejores condiciones profesionales en la capital de la República. Entre otros, José Rolón, Alfredo Carrasco, José F. Vásquez, Antonio Gomezanda, Rafael Adame, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Manuel Enríquez e Higinio Velázquez, desarrollaron su trabajo en el Distrito Federal, mientras Juan A. Aguilar, Gonzalo Curiel y Guillermo Argote Camacho lo hicieron en Los Ángeles. José Luis Wario lo hizo en Monterrey. Las nuevas generaciones de compositores ya no tuvieron la oportunidad de aprender de la experiencia de sus maestros naturales. Sólo los más conservadores se quedaron, disfrutando del apoyo de la Arquidiócesis metropolitana y recibiendo la tradición gregoriana a través de la Escuela Superior de Música Sagrada de Guadalajara. El grupo conformado por ellos se instruyó en la práctica y el conocimiento de la tradición musical occidental, desde el canto llano hasta la polifonía clásica. Pero asimismo cayó en un aislamiento del mundo moderno, un desconocimiento de las revoluciones técnicas y tecnológicas, y una aberrante repulsión por lo experimental. Este grupo, por ausencia de otros posibles, fue el que imprimió la identidad de la música culta de Guadalajara en la segunda mitad del siglo veinte.

A pesar de su nombre, la Sociedad Experimental de Música Nueva (SEDEMUN) fundada en Guadalajara en 1967, y de la cual formaron parte Rafael E. García, Rosario Manzano, Hermilio Hernández, Domingo Lobato y Héctor Naranjo, produjo muy escasos ejemplos de música experimental, reducidos a una serie de recitales de piano, tres o cuatro conciertos de cámara y una representación operística escolar, con una pieza de Gian Carlo Menotti bajo la dirección del maestro Lobato, en un programa que no volvería a repetirse. Durante su efímera existencia, la SEDEMUN obtuvo un apoyo superficial desde diferentes instancias, como parte de las políticas del momento relacionadas con la promoción de México en la XIX Olimpiada, que pretendían darle un aspecto abierto y moderno al país. Poco después esa agrupación se disolvió por falta de interés de sus propios integrantes y por la ausencia de una política cultural que pudiera favorecerla.

### *Conservadurismo*

En este escenario pobre, los mejores partícipes de la música religiosa se encargaron de continuar la tradición musical de Jalisco, pero también la empujaron a un profundo solipsismo. Reconocidos por su disciplina dentro de las enseñanzas del Conservatorio de Santa Cecilia de Roma, compositores de la generación de Hermilio Hernández, Víctor Manuel Amaral y Jesús Frausto López transmitieron sus conocimientos en Guadalajara, pero no lograron fundar una escuela de composición. Construida sólida y elegantemente bajo los preceptos de la ortodoxia clásica, la obra de Hermilio Hernández se levanta como la más consistente y circunspecta. Sin embargo, da la impresión de que el compositor se ubicó a la zaga de su propio maestro, Domingo Lobato, quien durante los años sesenta había cultivado una interpretación libre del estilo postweberniano. Ocurrió así una falta de continuidad en la vieja escuela mexicana de composición de carácter modernista (de la cual formaba parte Miguel Bernal Jiménez, maestro de Lobato), propiciada en parte por un neoconservadurismo acuñado en Santa Cecilia y que se opuso a los epicentros de la nueva música italiana que fueron las escuelas de Milán y Venecia.

La vanguardia que caracterizó los movimientos musicales de Europa de la posguerra, y que se propagó a Japón y Corea del Sur durante los años setenta, pasó de noche por Guadalajara. Tocó profundamente el corazón cultural de ciudades latinoamericanas como Buenos Aires, São Paulo, Caracas, Santo Domingo y México DF, pero no se asomó por Jalisco. Mientras la crisis estética y estratégica de las viejas escuelas tonales daba paso

al poderoso discurso de Xenakis, Boulez, Stockhausen, Ligeti y Nono, en Guadalajara las revelaciones musicales se quedaron restringidas al lenguaje de Mozart, Bizet y Perosi... en el mejor de los casos.

En Guadalajara, la falta de hilación entre modernismo y vanguardia, y el vacío de información acerca de los nuevos recursos musicales, terminó por traducirse en una creciente inconformidad de la nueva generación. Más aislada que la comunidad musical cubana de la posrevolución socialista, aunque por motivos muy diferentes, Guadalajara se cerró a la música experimental y comenzó a darle un peso excesivo a la polifonía clásica, considerada como único medio para hacer música. Esto aniquiló las pocas iniciativas para ventilar la cultura musical de la región e impidió un equilibrio estético e ideológico, necesario para la formación y desarrollo de ideas musicales locales. Faltó así un acuerdo entre tradición y renovación para que pudieran aparecer creaciones originales. Como lo observa Jeremy Campbell,

La estructura es natural al mundo, natural a los seres humanos. Pero si hay demasiada estructura, el impulso creador es sofocado y las pautas se vuelven rígidas, resistentes al cambio. Si hay demasiada poca, entonces el arte, la literatura, la música, la moda y la política caen en el desorden y el ruido sin significado. La entropía gobierna. La estructura y la libertad, como la entropía y la redundancia, no son opuestos en guerra sino fuerzas complementarias.<sup>4</sup>

Por estas y otras razones, y a pesar de una valiosa producción neomoderna y postserial, y de su labor didáctica en la citada Escuela de Música Sacra y en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, nadie pudo —o quiso— seguir el trazo de Hermilio Hernández. La nueva generación encabezada por Austreberto Chaires, Guillermo Dávalos, Víctor Manuel Medeles y Antonio Navarro, tímida pero cada vez más significativamente se alejó de sus preceptos y volteó la mirada afuera. En 1994 entrevisté al maestro Hermilio Hernández acerca de este tema. El resumen de ese encuentro se publicó poco después en la revista *Pauta* (56, jul.–sep. 1996), en la Ciudad de México. Es interesante revisar un segmento del diálogo:

GP— ¿Cree que los compositores jóvenes puedan conducir a una etapa mejor la música de la región, en el sentido de que puedan involucrar más a la sociedad?

HH— Hasta ahora no conozco ningún grupo de compositores locales, no sabría decir si habrá un avance en este sentido.

---

<sup>4</sup> Jeremy Campbell, *Grammatical Man. Information, Entropy, Language, and Life*, Simon and Schuster, Nueva York, 1982 (trad. al esp.: *El hombre gramatical*, FCE, México, DF, 1989; pp. 382–383).

GP— ¿Observa usted un declive en la producción regional de música de concierto?

HH— No, bueno, declive supondría un nivel alto para bajar... y aquí no lo hay. Yo lo que veo es falta de interés por componer. No hay quien esté dispuesto a dedicarse de lleno a este oficio. Esto implica una actitud de sacrificio y esfuerzo; esta falta de ganas es clara: ¿cuántos instrumentistas buenos han surgido de Guadalajara en los últimos años?, suficientes, pero ¿cuántos compositores?... el talento no falta, falta una entrega total a la profesión.

Sin embargo sí existía entonces un grupo de compositores jaliscienses, ávido de nuevos conocimientos y de una relación con el mundo exterior, y el cual de diferentes maneras se apresuraba a recuperar lo perdido. Navarro hizo énfasis en la herencia universal de Stravinsky para emplear su técnica y hacerla íntima bajo una concepción propia. Justamente con la diáspora creativa de los años 1930–1960, Guadalajara y con ella todo el estado de Jalisco se quedó sin conocer las proezas del compositor más influyente del modernismo. Con este empeño Navarro profundizó la ruptura con Hermilio Hernández e hizo su mejor esfuerzo para actualizar y refrescar el medio, comenzando por darle un lugar regional al legado musical de Stravinsky. No satisfecho con esto, en 1978 fundó la agrupación Sonido XX para aglutinar los esfuerzos y las inquietudes experimentales de su generación; restableció contactos con instituciones musicales de la Ciudad de México y realizó, en medio de numerosas adversidades, una labor periodística y de divulgación, organizando recitales en Guadalajara y —por fin— en otras ciudades de Jalisco, principalmente en Zapotlán. En cuanto al desconocimiento regional de la obra de los compositores jaliscienses en el exilio, Navarro trató de disminuirlo impulsando la realización de conciertos sinfónicos y de cámara, y con esa misma intención publicó un cuaderno de difusión acerca de la vida y obra de Galindo (*Hacer música: Blas Galindo, compositor*, Cuadernos de Arte 2, Universidad de Guadalajara, 1994; 86 pp.).

Este encomiable esfuerzo de Antonio Navarro por transformar la música de Jalisco fue acompañado por un ambiente de negación. Diría Octavio Paz, de *ninguneo*, como rasgo típico del mexicano. A su vez los conservadores se sintieron negados y contagiaron de negación a algunos miembros de la nueva época. Desde entonces perdura una injusta falta de reconocimiento local, gremial, al trabajo valiente de Navarro. Pero lo cierto es que no fue el único ni el último en movilizarse para buscar abrir el medio de la música experimental en la región. Repetidas veces, Víctor Manuel Medeles trató de hacer que Manuel Enríquez volviera a Jalisco para cambiar las circunstancias con su experiencia musical y con su enorme talento, negado también por la generalidad del medio musical de Jalisco. Enríquez se disculpó siempre de estas invitaciones a su retorno a casa,

argumentando que no quería inmiscuirse en el ambiente que él había dejado hacía muchos años. A pesar de esto, Medeles integró un taller de composición, siguiendo el espíritu de los antiguos talleres del CENIDIM y del Conservatorio Nacional de Música. Los resultados iniciales fueron prometedores, pero una vez más no hubo la continuidad necesaria. Entre los miembros originales de este taller estuvieron Pedro Barboza, Julieta Marón, Juan Fernando Haro y Carlos Flores Jiménez, cuyo esfuerzo fue notorio en un principio, aunque se quedó corto para contrarrestar el ninguneo de las instituciones y de la sociedad en su conjunto.

El trabajo de crítica y divulgación de Guillermo Dávalos, logrado a través de Radio Universidad de Guadalajara y de cursos impartidos en esa misma universidad y en otras privadas, tuvo enorme importancia porque suplió la falta de espacios mejores para la educación de un público especializado, como uno de los partícipes fundamentales de la música experimental. Asimismo, en esta dirección sobresalió la labor administrativa (aislada) de Juan Carlos Ramírez Aguilar, Juventino Cerda y Alfonso Hernández Barba, por su empeño en la divulgación musical en los ámbitos público y privado.

El mérito de Hugo González Murillo también es evidente, pues representó la continuidad del espíritu inconforme de Navarro y Dávalos. A él y a Juan Carlos Ramírez se debió la fundación de la Sociedad Contemporánea de Música de Guadalajara, en 1999, con la cual se organizaron conciertos que abrieron una ventana a la escasa producción local de música nueva en los últimos años. Dicha asociación logró realizar dos ediciones de un foro regional de música nueva, con la participación de la Orquesta Filarmónica de Jalisco y de varios conjuntos de cámara. Por desgracia, este proyecto tampoco tuvo continuidad y dejó de tener actividades regulares a partir de 2003, en medio de la apatía y el escepticismo del público.

En esa misma época, una iniciativa del empresario local Jorge Vergara Madrigal pareció que iba a cambiar el rumbo de las cosas, por el monto significativo de dinero, cedido generosamente al desarrollo de la música. Esto incluyó la realización de tres concursos nacionales de composición sinfónica, pero, fuera de toda asociación con las instancias de gobierno (que hubiera sido deseable para alargar sus alcances), no contempló la creación de una orquesta experimental permanente, ni la convocatoria a cursos o seminarios internacionales que hubieran dado relieve a la historia musical de Jalisco. En muy poco tiempo, la iniciativa del señor Vergara se reorientó hacia el fútbol profesional y otros espectáculos.

### *La diáspora persistente*

El ambiente de la música experimental en Jalisco es raquítrico o más bien nulo, y totalmente desproporcionado respecto de la historia, el tamaño y la importancia económica y cultural del estado. En esta aridez no es raro observar cómo persiste la emigración de los compositores jaliscienses y cómo sus conocimientos y experiencias van a enriquecer otros espacios, apartados de su origen. En la actualidad, entre los mejores compositores de Jalisco (que crecieron y se desarrollaron aquí) Carlos Vidaurri, Ricardo Zohn, Carlos Sánchez Gutiérrez y Rogelio Sosa han recibido reconocimiento profesional dentro y fuera de su país, pero a ninguno de ellos se le ha permitido regresar a Jalisco para ocupar una plaza académica, ni para coordinar o desarrollar un programa de música experimental. Su obra, una aportación indiscutible a la cultura musical de México, muy rara vez —por no decir ninguna— puede escucharse en ningún concierto o festival dentro de Jalisco. Todos ellos han creado obra para grupos pequeños e incluso para medios electrónicos sin instrumentistas, lo cual haría muy fácil promover su difusión regional; pero la forma y los requerimientos de esta música no son un obstáculo para tal difusión. Los obstáculos han sido la ausencia de un público especializado, la falta de voluntad institucional para contribuir a la formación de ese público, y la ausencia de interés en la sociedad para dar lugar a un foro musical moderno —sea a través de seminarios o cursos internacionales, atrayendo a un público que sí existe en otras ciudades de México—, o bien, por medio de un festival musical equivalente a los ejemplares encuentros internacionales de cine y literatura convocados periódicamente por la Universidad de Guadalajara y en los que se ha volcado el presupuesto público.

A esta misma problemática concierne otra gran deuda social y cultural: la negación de la participación de la mujer en los espacios intelectuales. Parte del conservadurismo regional, el sexismo ha hecho de Jalisco una provincia alejada de las tendencias occidentales para reconocer y facilitar la participación femenina en las expresiones culturales de vanguardia. La música es un ejemplo paradigmático. El trabajo de Julieta Marón y Marisol Jiménez, quizás las dos únicas compositoras en el estado, también ha tenido que realizarse desde el exilio. La primera de ellas probó suerte en Barcelona, España, y la segunda tuvo que buscar apoyo en San Francisco, California, y más tarde en Berlín. Sobra decir que nunca recibieron ayuda en Jalisco para revisar, editar o grabar sus obras experimentales. Eventualmente, Julieta prefirió abrirse campo en el mundo de la canción comercial, en ausencia de oportunidades para la búsqueda de nuevos lenguajes. Así las cosas, ¿cómo esperar que una mujer que desea ser compositora —oficio de por sí

cargado de dificultades técnicas, prácticas y económicas—, pueda conseguir sus metas profesionales dentro de Jalisco?

### *La substancia perdida*

En este punto, cabe preguntarse ¿dónde está el contenido musical, dónde la teoría y la reflexión histórica o filosófica, acerca de la música hecha en Jalisco? La oportunidad de participar en un texto enciclopédico sobre la música experimental regional debería, como en otras partes del mundo, estar consagrada a discutir aspectos técnicos o teóricos relacionados con el tema, de manera que un texto semejante fuera una contribución universal al conocimiento y al desarrollo de la disciplina. Qué mejor ocasión para exponer argumentos sobre estilo y contenido, relativos a una producción musical creada y desenvuelta en Jalisco. Pero su escasez lleva a la necesidad de describir los motivos que han conducido a este escenario con pocos actores, y sin espectadores.

Esta es la situación peor de un texto que quiere hablar sobre música. Porque entre pequeñas disputas provincianas, parece haberse perdido la substancia de la música; al punto que ya no puede hablarse sobre ella, porque simplemente no hay hasta hoy un movimiento musical regional, con el cual pueda establecerse una referencia de Jalisco. En la mejor de las interpretaciones, el triunfo de las individualidades sólo ha fortalecido la diáspora —aunque la diáspora no ha beneficiado en nada a las individualidades. Las vocaciones intelectuales se van, como se han ido enteras bibliotecas y acervos documentales fuera de Jalisco y aún de México. Así como hemos perdido inmensos territorios geográficos, variedad ecológica, lenguas y extensas masas de cultura, ¿hemos perdido también, los jaliscienses, la substancia de la música?

### *Identificación de atavismos (a manera de recapitulación)*

Por lo que se ha expuesto hasta aquí, se advierte que la música en Jalisco pasa por momentos adversos, luego de épocas mejores. Es importante señalar, no obstante, que las grandes dificultades para un florecimiento cultural —en particular musical— también tiene raíces en el conservadurismo colonial y en otros vicios que, traídos de España, se enseñorearon de estos lugares en el seno de una comuna localista, quieta y hermética. Me he referido especialmente al ninguneo, pero hay muchos otros aspectos que pueden rastrearse en documentos de la historia regional.

Una novela, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, es particularmente útil para ubicar e identificar los atavismos y extravíos que caracterizan al Jalisco histórico, y a su típico temor por la novedad, por el experimento y el invento. *Al filo del agua* describe muy detalladamente la vida monótona y repetitiva de la provincia jalisciense, cuyo único motor social es el dogma dictado desde un poder indiscutible y autoritario, obedecido con docilidad por una población desprovista de voluntad y capacidad crítica. A lo largo de la narración se aguarda una revuelta (la Revolución mexicana) que no sería solamente política, sino enfáticamente moral; pero al final de la historia no sucederá cambio alguno, sino que el conservadurismo impondrá y acrecentará sus intereses, principalmente económicos, y saldrá beneficiado de la intentona. En una especie de república del “no pasa nada”, todo intento por cambiar, inclusive por cambiar sólo las formas superficiales, terminará por imponerse la resignación, el miedo y el silencio (un silencio aterrador que también es materia central en la obra de Rulfo). Los personajes de la novela que tratan de alterar el estado sacrosanto de las cosas (entre ellos un aspirante a compositor y director de orquesta), irremediamente son perseguidos y ajusticiados. Unos mueren y otros terminan recluidos en el manicomio, en una especie de acto de contrición inverso en que van a estrellarse los deseos y los sueños, y todo aquello que pueda contener un germen de creación. Posiblemente todo crítico y analista de la cultura jalisciense esté obligado a revisar este diagnóstico vigente de Agustín Yáñez; su análisis podría aportar signos para la construcción de una sociedad más tolerante, receptiva y activa.

Para José Vasconcelos, la acción era el único instrumento del espíritu para someter las circunstancias, en vez de abandonarse a ellas. Vasconcelos, quien pasó en Jalisco los momentos más difíciles de su campaña política y cultural de 1929, juzgaba entonces que “Guadalajara debía volver a convertirse en ejemplo y orgullo de la patria”.<sup>5</sup> Vasconcelos siempre abrigó una secreta admiración por Jalisco, que se refleja en muchos pasajes de su *Ulises criollo*, y nunca dejó de confiar en la capacidad de acción de los jaliscienses. En medio de su aventura, al llegar a Guadalajara, la inminencia de un ataque mortal y la urgencia por conmover a la sociedad y obtener de ella la acción para lograr el cambio histórico, lo hizo invocar a Minerva como símbolo de razón, acción y justicia.<sup>6</sup> Faltaban casi treinta años para que el monumento a esa deidad europea (otra importación

---

<sup>5</sup> José Vasconcelos, *El proconsulado*, Trillas, México, DF, 1998; pp. 117–118.

afectada), emblema de Guadalajara, fuera levantado por órdenes de Agustín Yañez... ¿lo hizo por sugerencia de Vasconcelos? Hoy parece necesario reconsiderar algunas ideas de Vasconcelos, para que la acción y la crítica de la razón sean la guía de la cultura local y de sus expresiones intelectuales.

La sociedad jalisciense y quizás los encargados de la gestión cultural en el estado podrán preguntarse qué tiene que ver la exploración y experimentación musical con el momento actual, con las necesidades inmediatas de Jalisco. Qué tiene que ver una disciplina tan especializada con la generalidad de las prioridades políticas y administrativas. Para responder, vale la pena recuperar el siguiente criterio, concebido por Jeremy Campbell a inicios de los años ochenta, en que la especialización “arriesgada” y la generalidad se coordinan en la perspectiva humanista:

Los seres humanos alcanzaron su lugar en un alto sitio de la escala evolucionaria al no especializarse demasiado en modos particulares de consciencia, prefiriendo una arriesgada gama de posibilidades a un modo de vida menos arriesgado y más seguro en que la elección es limitada. Asimismo, una buena sociedad es no-especializada. Protege la variedad de talentos, temperamentos y habilidades de sus miembros, de modo que también la sociedad pueda evolucionar en formas nuevas e impredecibles, reteniendo su complejidad.<sup>7</sup>

### *Epílogo (con propuestas)*

La posibilidad de cambiar el panorama desfavorable que ha caracterizado la música en Jalisco en los últimos cuarenta años, está en relación directa con la posibilidad de (1) revertir los estragos de la emulación regional del centralismo nacional en los sistemas educativos y de fomento cultural; (2) contrarrestar los efectos de la excesiva comercialización de los espacios culturales, mediante estímulos efectivos para la formación de nuevos públicos con capacidad crítica (el ejemplo contrario de esto es la programación mercantilista del nuevo Auditorio Telmex, que recientemente ha pretendido convertirse en el emblema de una falsa apertura de Jalisco al mundo); (3) facilitar la dinámica de grupos jóvenes en espacios alternativos adecuados, con el apoyo de expertos en los nuevos recursos técnicos y tecnológicos, en estrecha cooperación con instituciones de fomento cultural y de desarrollo social, en los tres niveles de gobierno; (4)

---

<sup>6</sup> Vasconcelos, *ibidem*, p. 109: “En aquel instante, cerrado el avance por el frente y dudosa la espalda, tuve una suerte de iluminación y recordé uno de esos pasajes de Homero en que Minerva desciende y con su escudo, que ciega a los perseguidores, protege la fuga de sus favoritos”.

<sup>7</sup> Jeremy Campbell, *op. cit.*, p. 372.

impulsar la creación de un centro regional de investigaciones musicales, que se proponga abarcar aspectos relativos a la historia y la ciencia de la música; (5) aprovechar la ubicación geográfica de Jalisco y sus recursos en comunicaciones y transportes, para recoger lo mejor de las actividades musicales de los estados circunvecinos y atraer a un público especializado, nacional e internacional —lo cual exige la mejora inmediata de las instituciones musicales ya existentes, y la creación de otras más; y (6) repatriar en las mejores condiciones profesionales a los académicos jaliscienses en el exilio, siquiera con invitaciones temporales, para que enriquezcan el ambiente musical local y participen activamente en la programación de conciertos, en el rediseño de los planes de estudio, en la renovación teórica de las escuelas de música y en la planeación de seminarios, congresos y concursos internacionales, con el compromiso de contribuir a un renacimiento de la tradición musical en Jalisco.

Estos puntos son, además, justificaciones específicas para considerar al estado como instrumento central del fomento a la educación y la cultura, como garante del desarrollo social y como vigilante del patrimonio de los jaliscienses. No se entiende cómo, sin la intervención de las instancias gubernamentales, y en especial de la universidad pública, la música experimental y otras expresiones culturales no comerciales puedan enfrentar las tendencias del mercado, con su agresiva proyección a través de los medios privados, y su efecto directo en las masas sociales, con una creciente y desmedida glorificación del flujo de dinero. Para lograr cumplir con los puntos indicados sería necesario, además, tender lazos de cooperación entre instituciones públicas y privadas, confirmando la voluntad social para conseguir los cambios que se requieren, sobre todo renunciando al oportunismo político y económico.

Por otra parte, aunque los puntos aquí señalados logran resolverse, queda abierta la siguiente pregunta: ¿cómo fertilizar la imaginación y la cultura crítica de una sociedad que pide la consolidación del ninguneo y el imperio del *marketing* por encima de la sensibilidad inteligente? Por más empeño que realicen unos pocos, si la sociedad en que esta música quiere florecer, simplemente no desea escuchar “lo distinto” —aquello que no pertenece ni al conservadurismo ni al *marketing*—, entonces no puede haber razón alguna para intentar renovar la música en Jalisco. La persistencia en esta falta hablará entonces de una aspiración regional en que la negación y el conservadurismo son los medios frecuentes del aplastamiento cultural, y la diáspora y la erosión social sus consecuencias inevitables.

## Apéndice

Con la intención de apoyar la divulgación del trabajo de los compositores jaliscienses representativos de los últimos treinta años, se ofrece en seguida un breviario con una selección e información general de los mismos. Resulta insignificante, al lado de la enorme necesidad de medios mejores, como la grabación de su repertorio. A pesar de las facilidades tecnológicas, no parece cercano el momento en que las instituciones culturales de Jalisco presenten una antología musical con sus obras.

**Barboza, Pedro** (San Martín Hidalgo, Jalisco, 1951). Estudió en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, y en la Ciudad de México, en la Escuela Superior de Música del INBA y en el Conservatorio Nacional de Música. Ha formado parte de orquestas y conjuntos de cámara en Guadalajara y en la capital del país. Autor de repertorio de cámara, ha explorado diferentes tendencias clásicas del siglo veinte, manifestando un atonalismo libre. Algunos de sus títulos reflejan una mordacidad poética, inusual en el medio jalisciense: *No irás al cielo* (1976), para conjunto de cuerdas; *Sombras, vanidad y lodo* (1977), para dos flautas, viola y chelo; *Nostalgia preñada de neurosis* (1988), para canto y piano; *Un sueño nunca soñado* (1993), para conjunto de cuerdas; y *Oigo pasar el viento* (1994), para fagot y piano.

**Cerda, Manuel** (La Barca, Jalisco, 1949). Estudió en la Escuela de Música Sacra de Guadalajara donde fue discípulo de Domingo Lobato y Manuel de Jesús Aréchiga. En cooperación con la Universidad de Guadalajara y de manera independiente ha impartido cursos de armonía, arreglo e instrumentación. En 1980 presentó en Guadalajara su obra sinfónica *Juegos de colores*, a la que siguieron otras composiciones orquestales. Más tarde se dedicó a la producción de grabaciones en su propio estudio de audio, Alamo Estudios. Quizás ningún otro músico tenga el reconocimiento local que ha ganado, por su oficio como orquestador y arreglista. En esto, y también por sus preferencias armónico-melódicas, es un tributario del impresionismo de Debussy y Ravel.

**Chaires, Austreberto** (Guadalajara, Jalisco, 1956). Estudió en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara con Hermilio Hernández. Después cursó perfeccionamiento guitarrístico y composición con Leo Brouwer; pedagogía musical con Pierre van Hawe, y escritura musical con Kurt Redel. Fue director del grupo Sonido XX, con el cual organizó conciertos con repertorio contemporáneo. En 1990 obtuvo el premio de composición "Blas Galindo", concedido por el gobierno de Jalisco por el adagio de su *Concierto para guitarra y orquesta*, terminado en 1995.

**Dávalos, Guillermo** (Guadalajara, Jalisco, 1953). Estudió arquitectura en el ITESO antes de dedicarse por completo a la música (quizás por una secreta veneración por Xenakis provenga en él una actitud abierta hacia la música no convencional). Estudió en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, con Hermilio Hernández, y en cursos internacionales de composición, con Hans Koellreutter; Gordon Mumma, Fernand van dem Bogaerde, Joe Bark y Folke Rabe. Miembro fundador, al lado de Austreberto Chaires y Antonio Navarro, del grupo Sonido XX, y director del grupo Música Áurea. Conductor y productor del programa En Concierto, en Radio Universidad de Guadalajara, a través del cual creó uno de los pocos espacios de difusión de la música experimental. Fue probablemente el primer compositor que incursionó de manera profesional, dentro de Jalisco, en la composición musical con medios electrónicos.

**Enríquez, Manuel** (Ocotlán, Jalisco, 1926 - México, DF, 1994). Su gran impacto en la música mexicana lo hace el compositor jalisciense más influyente de la segunda mitad del siglo veinte, con una extensa trayectoria nacional e internacional. Muy joven fue violín concertino de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara. Estudió armonía y contrapunto con Miguel Bernal Jiménez y Domingo Lobato, y más tarde cursó las carreras de violinista y compositor en la Juilliard School de Nueva York, donde fue discípulo de Ivan Galamian, Louis Persinger y Peter Mennin. Su obra musical, vasta y diversa, se extiende del neoclasicismo estilo Hindemith, hasta la vanguardia europea típica de los años 1960-1980, con métodos postseriales, aleatorios y electrónicos. No obstante, algunas de sus partituras de ese período, presentan elementos suficientes (formales, estructurales, idiomáticos, poéticos) para considerarlo como un autor original, que en momentos se separa de la influencia internacional para encontrar su propio discurso. El final de su carrera fue marcado, sin embargo, por un retroceso de forma y método, impulsado quizás por necesidades económicas. Actualmente el festival de música nueva más importante del país, celebrado en la Ciudad de México durante casi treinta años, lleva su nombre. Al contrario de lo que ocurre con los demás compositores de su época, una parte significativa de su obra se encuentra disponible en grabaciones y partituras editadas.

**García, Marcos** (Blue Island, Illinois, EUA, 1960). Vive en Guadalajara desde 1970. Egresado del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) de la carrera de Ingeniería en Electrónica y de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara. En su trabajo combina recursos de la música, el arte sonoro y la fotografía, profesión que ejerce desde los años ochenta. Compone música coreográfica desde 1998 y ha participado con distintas compañías nacionales e internacionales de danza. Ha presentado sus obras en el Festival Internacional Cervantino y el festival Callejón del Ruido de Guanajuato; el foro Mujeres en la Danza, en Quito, Ecuador; el Festival Internacional de Danza en Managua, Nicaragua; y en el foro Puerta de las Américas, en México, DF. Obtuvo el premio a la mejor música original del Festival Un Desierto para la Danza, Hermosillo, Sonora. En el año 2002 fundó el proyecto Pájaro de Nube, de danza y música experimental, junto con la coreógrafa y bailarina Beatriz Cruz.

**González Gómez, José Luis** (Capilla de Guadalupe, Jalisco, 1937). De 1953 a 1961 estudió en la Escuela de Música Sacra de Guadalajara, donde recibió la licenciatura en órgano y piano. En 1961 debutó como pianista profesional, acompañante de lied, ópera y ballet. En 1963 fue nombrado pianista de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, e ingresó como profesor a la Escuela de Música de la Universidad de la misma ciudad. De 1967 a 1971 estudió con Héctor Quintanar en el taller de composición del Conservatorio Nacional. En 1968 estudió música concreta con Jean Etienne Marie y ese mismo año fue nombrado subjefe de la Secretaría Técnica del Departamento de Música del INBA. En 1971 ingresó al cuerpo docente del Conservatorio Nacional de Música y de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Su obra oscila entre el neoclasicismo de Hindemith, elementos de la Segunda Escuela de Viena y una exploración personal de los recursos modales.

**González Murillo, Hugo** (Guadalajara, Jalisco, 1970). Estudió en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara y más tarde asistió a cursos particulares de piano con José Luis González Moya, y de armonía con Manuel Tercero. Por iniciativa suya y en colaboración con Juan Carlos Ramírez y Antonio Navarro, se creó la Sociedad Contemporánea de Música de Guadalajara, en 1999. Autodidacto como compositor, ha escrito obras para conjuntos de cámara y solos instrumentales. Es un apasionado conocedor del jazz, en toda su amplitud histórica y estilística, y ha recogido su influencia bajo formas neotonales tradicionales.

**Hernández, Hermilio** (Autlán de Navarro, Jalisco, 1931). Recibió la licenciatura en órgano y canto gregoriano en la Escuela Superior Diocesana de Música Sacra, en la cual fue discípulo de Manuel de Jesús Aréchiga y Domingo Lobato. En 1956 recibió una beca para continuar su formación en el Instituto Pontificio de Roma. Participó por tres años en los cursos de verano de la Accademia Chigiana de Siena, bajo la dirección de Vito Frazzi (composición) y Fernando Germani (órgano). En 1958 le fue otorgado el Premio Jalisco por parte del gobierno de ese estado. Durante 1960 estudió improvisación al órgano en el Instituto Gregoriano de París, con Edouard Soubervielle. De regreso en Guadalajara ingresó al cuerpos docentes de la Escuela Superior Diocesana de Música Sacra y la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara. En este último plantel impartió las cátedras de armonía, contrapunto y forma musical por más de veinte años, hasta su jubilación. Entre sus muchos alumnos se encuentran Austreberto Chaires, Guillermo Dávalos, José Guadalupe Flores, Enrique Florez, José Antonio Frausto, Juan Fernando Haro, Marisol Jiménez, Aurelio Martínez Corona, Víctor Manuel Medeles, Jorge Mendoza, Antonio Navarro y Joel Juan Qui, quien grabó recientemente su obra integral para piano. Su obra musical fluctúa entre el romanticismo tardío, el neoimpresionismo y un eclecticismo personal que se expresa con el empleo moderado de técnicas seriales, estructuras modales y otros recursos constructivistas. En particular, ha sido admirado su creatividad y perfeccionismo contrapuntístico y su amplio conocimiento de las formas musicales clásicas.

**Jiménez, Marisol** (Guadalajara, Jalisco, 1978). Hizo estudios particulares de piano y realizó el bachillerato en música en el CEDART "Clemente Orozco" de Guadalajara. Cursó teoría musical y composición con Domingo Lobato y posteriormente composición con Hermilio Hernández en la Escuela de Música de Zapopan. Perteneció al taller de creación musical de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, bajo la guía de Antonio Navarro. Asistió a cursos de análisis y nuevas técnicas compositivas impartidos por Julio Estrada y Víctor Rasgado, en la Ciudad de México, y por Ignacio Baca Lobera, en la ciudad de Querétaro. Cursó la maestría en composición en la Universidad Estatal de San Francisco, California. Ha escrito diversas obras para solos instrumentales y conjuntos de cámara, así como música para coreografías y obras teatrales. Actualmente reside en Berlín.

**Lobato, Domingo** (Morelia, Michoacán, 1920). Estudió en la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Morelia, con Ignacio Mier Arriaga y Miguel Bernal Jiménez. En 1943 obtuvo el magisterio en composición y dos años más tarde recibió el de canto gregoriano. Desde 1939 fue profesor en la Escuela Popular de Bellas Artes, de la Universidad de San Nicolás de Hidalgo en Morelia. En 1946 fue invitado por el padre Manuel de Jesús Aréchiga para hacerse cargo de la cátedra de composición en la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara, en la cual impartió clases durante cincuenta años. En esa misma institución enseñó armonía, fuga, morfología musical, contrapunto, improvisación y orquestación. Asimismo, fue profesor en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, y su director académico de 1956 a 1973. En ese plantel organizó y dirigió un taller escolar de ópera con el cual se estrenaron en Jalisco obras líricas de compositores contemporáneos, como Gian Carlo Menotti, así como de autores de los períodos barroco, clásico y romántico. Entre sus numerosos discípulos se encuentran Víctor Manuel Amaral, Manuel Cerda, Manuel Enríquez, Hermilio Hernández, José Guadalupe Flores, José Antonio Frausto, José de Jesús Frausto, Juan Fernando Haro, Francisco Javier Hernández, Julieta Marón, Manuel Mateos Sezate, Leonor Montijo, Héctor Naranjo, Roberto Morales Pelayo, Ramón Orendáin, Higinio Velázquez y Jacobo Venegas. Recibió el Premio Jalisco (1958). Al comienzo de su trayectoria como compositor se distinguió una fuerte influencia de

Bernal Jiménez; sin embargo conforme avanzó en búsqueda de un lenguaje personal se aproximó a otros autores contemporáneos, entre ellos Stravinsky, Hindemith, Berg, Webern y Weill, y por otro lado imprimió su voz propia mediante ciertas estructuras atonales y un rico juego de colores instrumentales. Tales virtudes destacan particularmente en varias de sus piezas pianísticas (1975-92) y en su *Cuarteto de cuerdas no. 2* (1984), que ejerció influencia directa en compositores de la nueva generación, principalmente en Antonio Navarro, Austreberto Chaires y Pedro Barboza.

**Marón, Julieta** (Guadalajara, Jalisco, 1960). Inició sus estudios musicales a los diez años de edad, con Arturo Xavier González. En 1974 ingresó a la Escuela Superior de Guitarra "Manuel López Ramos"; luego estudió en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara. Licenciada en ciencias de la comunicación por el ITESO. Participó en cursos de armonía moderna con Mario Romero y César de la Cerda; de composición con Domingo Lobato y Víctor M. Medeles, y de orquestación con Manuel Cerda. Ha escrito canciones, música para cine, teatro, video y coreografías, y numerosos spots para radio y televisión. En 2003 se trasladó a Barcelona, España, donde ha continuado su obra musical.

**Medeles, Víctor Manuel** (Ajijic, Jalisco, 1943). Estudió en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara con Domingo Lobato, Kenneth Klein, Leonor Montijo y Hermilio Hernández. En la Ciudad de México estudió con Mario Lavista, Joaquín Gutiérrez Heras y Héctor Quintanar, en el Taller de Composición del INBA. Formó parte del grupo Quanta, por invitación de Lavista; y del CENIDIM, por invitación de Manuel Enríquez. Profesor de armonía en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara. Director fundador del taller de creación musical "Manuel Enríquez" (1994), auspiciado por la Secretaría de Cultura de Jalisco. Con su suite *Fundaciones* obtuvo el primer lugar en el concurso nacional convocado por el Ayuntamiento de Guadalajara y el Ateneo "José Rolón", en 1990. Ha compuesto también música de cámara, piezas para piano y canciones, y obras orquestales y corales. La mayor parte de su repertorio se inscribe en un estilo neotonal.

**Naranjo, Héctor** (Guadalajara, Jalisco, 1943). Egresado de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, donde fue discípulo de Domingo Lobato. Asistió a cursos impartidos por Hans Koellreutter, en Guadalajara, y por Karlheinz Stockhausen, en un seminario en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en la Ciudad de México. Fue profesor en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, la cual dirigió de 1979 a 1983. Cofundador de la Sociedad Experimental de Música Nueva. Entre sus obras musicales más representativas figuran *Platero y yo*, suite para narrador y pequeña orquesta, y *Satanás*, monólogo para contrabajo y doble quinteto.

**Navarro, Antonio** (Guadalajara, Jalisco, 1958). Inició sus estudios de piano y teoría musical en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, donde fue discípulo de Hermilio Hernández. Más tarde asistió en la Ciudad de México a cursos y conferencias sobre música contemporánea y formó parte del Taller de Composición del CENIDIM, guiado por Federico Ibarra. En 1978 fundó la agrupación Sonido XX, que auspició la difusión de la música nueva de concierto en Guadalajara. Dos años después se dio a conocer como compositor en el II Foro de Música Nueva, celebrado en la Ciudad de México. Entre 1979 y 1993 publicó artículos de crítica y crónica musical en los diarios El Informador y El Occidental. Autor de los libros *Escritos y ensayos musicales* (1989) y *Hacer música: Blas Galindo, compositor* (1994). Fue profesor de historia de la música en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, donde dirigió un taller de composición. También se desempeñó como investigador musical de la U. de G., y como profesor de composición e historia de la música en la Escuela de Música de Zapotlán, desde 1997. Autor de obras para piano solo, para

conjuntos de cámara y piezas sinfónicas, probablemente sus obras más importantes sean sus cantatas para coro y orquesta, en que se advierte una influencia de Stravinski. Su labor de divulgación y promoción musical en Jalisco, durante un largo período de aislamiento regional, merecen un reconocimiento público que hasta ahora no se ha dado.

**Sánchez Gutiérrez, Carlos** (México, DF, 1964). Creció y desarrolló su primera formación musical en Guadalajara, donde cursó la carrera de “instructor de música” en la Escuela de Música de la U. de G. Trasladado a Estados Unidos cursó la maestría en composición en el Peabody Conservatory de Baltimore; la maestría en composición en la Yale University; y el doctorado en composición en la Princeton University. Realizó labor docente en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara y en los departamentos de música de Princeton University, California State University y San Francisco State University. En Guadalajara fue productor de programas de radio en XEJB y XHUG y director artístico de Cuicani Chamber Orchestra, con la cual hizo giras por Estados Unidos. Su música ha sido interpretada por conjuntos instrumentales como el Ensemble Amati, el Ensemble Dynamis, The Stony Brook Contemporary Chamber Players, el grupo Alacrán del Cántaro, el Cuarteto Latinoamericano y Onix Nuevo Ensemble de México, y se ha tocado en encuentros como el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, el Festival de Música de Cámara de San Miguel de Allende, el Festival de Primavera de Oaxaca y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”. La Universidad de Guadalajara produjo el disco *Son del corazón* (2000), con una selección de obras suyas, para conjuntos de cámara. Ha obtenido premios internacionales y se le reconoce como uno de los compositores mexicanos más sobresalientes de su generación. Su obra se caracteriza por un exacto y riguroso empleo instrumental, y por una búsqueda de comunión entre ritmo y altura; por una economía de materiales y por un discurso vigoroso, que recuerda el gasto preciso de energía en algunas partituras emblemáticas de Revueltas o Enríquez.

**Sosa, Rogelio** (México, DF, 1977). A muy temprana edad fue trasladado a Guadalajara, donde hizo estudios en la Escuela de Música de la U. de G. En 1995 marchó a Tijuana e ingresó al proyecto pedagógico de la Orquesta de Baja California, en que cursó estudios de composición y análisis musical con Enrique González, y de piano con Fariztat Tchibirova. En la Ciudad de México fue miembro del Laboratorio de Creación Musical dirigido por Julio Estrada en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. También asistió a cursos de composición con Ignacio Baca Lobera, en Querétaro. De 1999 a 2003 vivió en Francia, donde realizó estudios de música electrónica en los Ateliers Upic y asistió al Curso de Informática y Composición Musical del IRCAM. En 2002 realizó una maestría en música y tecnología en la Universidad de Paris VIII bajo la dirección de Horacio Vaggione. De regreso en la Ciudad de México, ha sido curador de proyectos sonoros experimentales en el Festival Radar, Ex-Teresa Arte Actual e Instrumenta-Oaxaca. Autor, principalmente de repertorio electroacústico, algunas de sus obras son *Tenso*, para guitarra y cinta, y *Ejecta*, para trombón y cinta; así como piezas hechas con la síntesis de grabaciones de instrumentos y objetos musicales. Se le identifica ampliamente como uno de los mejores y más originales compositores mexicanos nacidos en los años setenta, y su trabajo se ha tomado como ejemplo de maestría en la unión de elementos acústicos y electrónicos. A pesar de un supuesto, reciente florecimiento en la música electrónica en Guadalajara, no ha habido inquietud alguna para difundir su obra en esta ciudad. Acaso porque este “florecimiento” se refiere únicamente a repertorio comercial.

**Velázquez, Higinio** (Guadalajara, Jalisco, 1926). Cursó estudios de violín con Ignacio Camarena, armonía con Domingo Lobato y composición con Miguel Bernal Jiménez, en la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara. En 1952 marchó a la Ciudad de México y durante ocho años asistió a cursos de armonía moderna y dodecafonismo con Rodolfo Halffter. Es autor de un amplio repertorio para conjuntos de cámara, coros y orquesta. Aunque escribió varias piezas con técnica serial, la mayor parte de su repertorio está realizada en un lenguaje neotonal. Su gran dominio de la armonía moderna también se refleja en sus textos didácticos, que empleó como profesor durante casi cincuenta años.

**Vidaurri, Carlos** (Guadalajara, Jalisco, 1961). Comenzó sus estudios musicales en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara y en la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara. Más tarde asistió a cursos de composición en la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, con Ricardo Zohn y Guillermo Pinto Reyes. Asimismo fue discípulo de Antonio Navarro en el taller libre de composición del Instituto Cultural Cabañas. También ha participado en cursos sobre técnicas de composición y análisis musical impartidos por José Luis Castillo y Juan Trigos. Ha sido coordinador del Festival de Música Callejón del Ruido, celebrado en Guanajuato, donde reside.

**Wario, José Luis** (Lagos de Moreno, Jalisco, 1936). Discípulo de Bonifacio Rojas en la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Morelia, donde recibió la licenciatura en canto gregoriano. Luego se estableció en Monterrey, NL, donde continuó su formación musical en la Escuela de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León. En ese mismo plantel se ha dedicado a la pedagogía.

**Zohn, Ricardo** (Guadalajara, Jalisco, 1962). Hijo del arquitecto Alejandro Zohn, quien marcó el comienzo de la nueva arquitectura en Guadalajara. Comenzó su formación musical en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara. Recibió la licenciatura cum laude en música en la Universidad del Sur de California en San Diego. En 1989 asistió a los cursos de composición impartidos por Franco Donatoni en la Accademia Chigiana de Siena, Italia. De 1989 a 1993 cursó la maestría y el doctorado en composición bajo la guía de George Crumb, en la Universidad de Pennsylvania. Después de estrenar algunas de sus obras en Estados Unidos y Europa se estableció en la ciudad de Guanajuato, donde fue coordinador del festival Callejón del Ruido, en el cual se dieron a conocer obras de numerosos compositores mexicanos. Asimismo, impartió hasta 1996 clases de composición en la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato. En 1997 regresó a vivir a Estados Unidos, donde fue profesor de composición en el Conservatorio de Música de la Universidad de Cincinnati. Poco después fue nombrado profesor titular de composición en la Eastman School of Music, en Rochester, Nueva York. Es un conocedor del repertorio clásico del siglo veinte y un orquestador altamente eficiente. Quizás por herencia paterna, su oficio innato se manifiesta en una rara, sobresaliente capacidad para construir estructuras sólidas, pero de aspecto ligero, y para hilvanar texturas y distribuir colores con un balance justo. Los pocos compositores mexicanos que han escuchado su trabajo, atestiguan la extraordinaria precisión y funcionalidad de sus partituras.