

Tengo la foto de Pérez Prado junto a la de Stravinsky

Gabriela Ortiz

LA MÚSICA SE HA COMPLEJIZADO tanto que los músicos actuales estrictamente ni siquiera tenemos una terminología para lo que hacemos: música clásica no es correcto, música culta no es correcto, música de concierto tampoco. Cuando un taxista me pregunta “y usted, ¿qué canciones compone?”, ni siquiera sé cómo explicar qué tipo de música hago. Si le digo “contemporáneo”, tampoco es adecuado porque, en estricto sentido, todo lo que se hace ahorita es contemporáneo. Más allá de la broma, el hecho es que la música actual sí es un mundo inmenso y complejo, con compositores de propuestas variadísimas, con géneros muy divergentes y, sobre todo, lleno de paradojas. ¿Qué rupturas dieron origen a la música contemporánea? ¿Qué consecuencias tuvieron? ¿Cómo se ha refigurado todo esto en México? ¿Cuál es el panorama actual de la música en nuestro país?

En la música del siglo xx, sobre todo después de la Escuela de Viena —Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern—, se dio un rompimiento muy fuerte entre el compositor, el intérprete y el público. Si bien antes todo el mundo estaba pendiente de lo que escribía Beethoven y mucha gente esperaba la siguiente sinfonía de Mozart, en el siglo xx esto se empezó a disparar por completo. Se generó entonces un hueco muy grande entre los músicos y el público porque gran parte de la música se comenzó a com-

plejizar. Una parte tomó el camino de la racionalidad y por consecuencia se alejó de la emoción. Rompió con el pulso y la tonalidad, que en artes visuales serían equivalente a lo figurativo.

Esto tuvo consecuencias enormes. Una de ellas, por ejemplo, es que las orquestas se convirtieron en una especie de museo donde se toca la música del pasado, pero no la del presente. Otro eco de este proceso se dejó sentir en las escuelas, que hoy día no enseñan música contemporánea: se aborda relativamente bien hasta el Romanticismo alemán, el siglo xx se revisa muy mal y el XXI peor. Las secuelas se han dejado sentir en todos los ámbitos.

En el universo de la composición han surgido una serie de tendencias que muchos toman como cultos. Yo estoy en contra de una que sigue siendo muy fuerte, según la cual lo complejo es equivalente a la calidad. Parece que se tuviera que escribir música imposible de ejecutar por un ser humano. Pienso que si el punto es componer de esa manera, mejor hay que hacer uso de la tecnología y no enloquecer al ejecutante. En México, por ejemplo, está el caso de Conlon Nancarrow que al llegar a nuestro país no encontró los intérpretes idóneos para su música y eso lo llevó a las pianolas, que son como adelantos de la música por computadora. Me parece genial que, ante esta imposibilidad, Nancarrow buscara un camino creativo que lo llevara a perforar rollos y escribir música para pianola. Ahí sí podía explorar cosas muy complejas, especialmente a nivel rítmico.

Hay obras muy complejas que me encantan, Ígor Stravinsky con *La consagración de la primavera*, por ejemplo, o Béla Bartók. En ambos casos la complejidad vale la pena, está justificada y tiene una repercusión sonora. El problema es plantear una complejidad por una mera cuestión racional y separarla de lo que suena. La música entra por el oído, así que la cuestión conceptual, desde mi punto de vista, no puede estar por encima de la experiencia sonora. Más que explicar una pieza hay que escucharla, en otras palabras: hay que preguntarse por el resultado sonoro. Si vas a poner a unos instrumentistas en un escenario es para escucharlos... a menos que propongas algo conceptual como John Cage, quien tenía todo un bagaje filosófico que sustentaba sus piezas. Pero luego sucede que los músicos se presentan sin ese bagaje. Sólo dan cuenta de puro invento muy alejado de la experiencia sonora; se vuelve un asunto muy racional en el que no hay reciprocidad con lo que va a sonar después. Brian Ferneyhough, por ejemplo, ha trabaja-

do mucho con la nueva complejidad. El problema son los 20 mil que lo imitan. Él es inglés. Está en Stanford. Sus imitadores en América Latina son antinaturales.

Yo hice el doctorado en Inglaterra, y tuve choques prácticamente con todos los maestros porque para el medio europeo era muy importante, por lo menos en la década de 1990, la herencia del serialismo derivado de la Escuela de Viena. Los maestros me solían exigir que trajera un plan precomposicional antes de cada pieza, y éste tenía que abarcar lo que iba a hacer a nivel armónico, a nivel rítmico... tenía que racionalizarlo todo. Yo utilizo mucho más la intuición. Y eso les costaba mucho trabajo. Era difícil llegar a una clase a decirles “tengo una idea”, luego explicar algo medio vago y decir: “se va a ir dando, veamos a dónde me lleva la intuición”. Actualmente hay una exigencia muy fuerte de que un compositor sea capaz de explicar una obra musical en una universidad y pueda dar una conferencia sobre lo que está haciendo. Esto puede ser, pero al final lo más importante será escuchar la pieza y no la explicación. Si lo que yo hago es música es porque precisamente lo tengo que comunicar a través del sonido y el tiempo, no de las palabras. A veces escuchaba estas conferencias y eran interesantes a nivel racional, pero la música que las había motivado era espantosa.

El uso de la tecnología ha sido una marca fundamental de la música contemporánea. Es una gran aliada para el compositor porque las herramientas son cada vez más sofisticadas y uno puede hoy día hasta reproducir una orquesta. La electrónica está entre nosotros desde las décadas de 1930 y 1940, pero su presencia empezó a ser decisiva en las décadas de 1980 y 1990, sobre todo cuando se volvió accesible, porque antes había que ir a los centros donde había un sintetizador de bulbos y algunas otras herramientas para crear música electrónica. Cuando ya se dio un uso casero a la tecnología se dio un *boom* impresionante. La electrónica nos permite expandir la paleta sonora de tal forma que la única limitante es la imaginación del propio compositor.

Lo contemporáneo es sencillamente un ejercicio de libertad irrestricta. Pero eso no quiere decir que, en ánimo ecléctico, vas a componer un pastiche sin pies ni cabeza. Hay que ejercer la libertad con responsabilidad. Es decir, sí hay que pensar y delimitar, no puedes enloquecer de una manera absurda. La libertad es un derecho de cualquier creador, nadie puede impo-

nerte lo que tienes que hacer, sería un error gravísimo. Hay que estar más allá de los supuestos y de las modas. Mi hermano, el artista visual Rubén Ortiz Torres un día me cuestionaba: “¿por qué la música contemporánea no repite las partes padres?, ¿por qué ese miedo a repetir?”. Algún músico podría responderle: “porque en la década de 1960 se planteó todo un principio de la no repetición”. Ese tipo de cosas deben tener sin cuidado a un creador. Si hay que repetir, y eso está plenamente justificado, se hace y listo.

¿Todo esto qué repercusiones ha tenido en nuestro país? ¿Cómo existe la música contemporánea en México? Al revisar la historia del siglo xx, encontramos festivales que fueron fundamentales. El hecho de que surgiera el Foro de Música Nueva, fundado por Manuel Enríquez en la década de 1980, fue muy importante. En Europa están los Cursos Internacionales de Música Nueva de Darmstadt y El Otoño de Varsovia (el festival internacional de música contemporánea más importante de Polonia), por ejemplo. En México el primer festival importante donde se aglutinaban obras fue precisamente el Foro de Música Nueva. No sé ahora cuántos conciertos se tocan con motivo de este evento. Seguramente en el 70 u 80 por ciento se escuchan piezas de compositores mexicanos. Los conciertos son gratuitos y se llenan, o sea, ¡hay un público para estas expresiones! Manuel Enríquez, además de fundar el Foro, trajo intérpretes y compositores y eso empezó a generar un intercambio que estimuló mucho la creatividad musical de este país. Recuerdo, por ejemplo, haber escuchado a Pierre-Yves Artaud, el flautista francés, gracias a un concierto del Foro.

Sobre todo a partir de la década de 1980 surgieron muchos grupos de música contemporánea. Se fundó, por ejemplo, Da Capo, que enriqueció el medio de una manera significativa. Esto permitió que la composición se fortaleciera, porque si algo ayuda a que se incremente el número de compositores es que existan intérpretes especializados que puedan tocar su música. De otra manera el compositor no concluye el ciclo: si no escucha lo que hace, está truncado el proceso de aprendizaje.

Vamos como salmones nadando contra el río. Pero de que existe la música contemporánea, existe. La mayoría de los músicos está en la Ciudad de México. En Morelia está el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), dirigido por Rodrigo Sigal, que hace una labor extraordinaria, y también está el Conservatorio de Las Rosas en donde se puede cursar la

carrera de composición. Están la Universidad Veracruzana, Guanajuato y Monterrey, donde la música empieza a ganar terreno.

Hablar de música contemporánea es hablar de una diversificación brutal de estilos. Es difícil mencionar escuelas: no hay. Yo no veo en el panorama algo como una escuela mexicana de composición: muchísima gente está trabajando en ámbitos distintos. Además del arte sonoro, están los ejecutantes que improvisan, la gente que trabaja con la tecnología; están quienes componen obras mixtas, quienes trabajan la música acústica, sobre todo de cámara, quienes se interesan en explorar los vínculos con la danza y quienes prefieren la ópera.

Hay gente que está deliberadamente en la búsqueda de producir algo desde lo mexicano. El ejemplo más claro sería Arturo Márquez que ha revalorado las formas populares. Su trabajo se enfoca mucho en la música de orquesta. Es un compositor de mucho éxito, polémico, pero sobre todo popular. Su *Danzón 2* es ya casi como el *Huapango* de Moncayo. Se ha vuelto una pieza que se toca muchísimo. Además, él ha estado formando y dirigiendo orquestas juveniles, lo cual tiene un filo social importante.

También está Javier Álvarez, que explora sobre todo el ritmo. Yo no creo que él se proponga sonar mexicano; sin embargo, su manejo del ritmo lo define como un compositor que no se ubicaría en otro sitio que no fuera América Latina. Difícilmente podrías escuchar su música y pensar en Europa pero, a la vez, Javier es completamente universal. Su obra *Temazcal*, por ejemplo, es muy original porque fue escrita para maracas y cinta. ¿A quién más se le hubiera ocurrido hacer algo así? Javier también ha trabajado con instrumentos autóctonos de culturas ancestrales no necesariamente de México: en cierto momento escribió una obra para *kayagum*, una especie de koto coreano. Él es alguien que circula en ambos espacios: en el de la tecnología, pero también en el de la música acústica.

Manuel Rocha es también alguien cuyo trabajo se desarrolla en varios ámbitos. Es uno de los representantes del arte sonoro en México, trabaja mucho con la tecnología y se vale de un gran bagaje que viene de las artes visuales. Tiene la formación de un músico tradicional porque estudió la carrera de composición en la Facultad de Música de la UNAM, sin embargo, después de su estancia en San Francisco y París, su trabajo se ha enfocado hacia cosas mucho más interdisciplinarias.

Hay un fuerte movimiento que trabaja con la tecnología con gran naturalidad. Lumínico, formado por Alejandro Escuer, Rodrigo Sigal y José Luis Nava, trabaja de manera interdisciplinaria utilizando video en tiempo real aunado a la electrónica y, en el caso de Alejandro, a la exploración sonora con su instrumento y la improvisación. Aquí vemos cómo el interprete y el compositor están cada vez más cerca.

Federico Ibarra es, desde mi punto de vista, el músico mexicano que tiene más ópera, música de cámara, sinfónica grande, o de gran formato. Daniel Catán también optó por componer ópera. Él se fue de México y encontró un ámbito muy fructífero en Estados Unidos. Terminó trabajando con Plácido Domingo, en su ópera *Il Postino*.

Mario Lavista es uno de esos músicos con una trayectoria muy personal. Lejos de apegarse a las modas, Lavista ha andado un camino mucho más hacia el interior. Su trabajo se ha enfocado en la creación de un lenguaje propio, muy refinado. Es admirable esa búsqueda de trabajar con ciertos intérpretes y hacer obras muy intimistas; también compone música sinfónica, pero se ubica mucho más en la música de cámara.

Hay autores que sólo componen música electroacústica, como sería el caso de Antonio Russek que empezó desde la década de 1980 y que es un icono dentro del género en México.

En cuanto a las diversas exploraciones estéticas, Julio Estrada compone a partir de graficar experiencias sonoras. Primero tiene que traducir algo sonoro de una manera gráfica y después encontrar una forma de escritura que pueda representarlo.

Otro grupo de autores se enfocan en las raíces de lo mexicano, pero de una forma mucho más experimental y novedosa. Entre ellos está, por ejemplo, Gabriel Pareyón, que acaba de presentar una ópera en náhuatl. Trató de traducir los códices, y para ello tuvo que hacer una investigación muy rigurosa con musicólogos, antropólogos, etcétera; y luego trabajó con un percusionista que le ayudó a integrar instrumentos de origen prehispánico. La suya me pareció una propuesta muy novedosa, que nada tiene que ver con el nacionalismo ficticio de Carlos Chávez haciendo el *Xochipilli*. Él lo aborda de una manera muy distinta: por una parte hay una exploración muy fuerte de la cultura ancestral, pero esto se refigura de una manera muy contemporánea. Su propuesta forma parte de un movimiento latinoamericano que

debe de explorarse más. Quizás ahí él ponga un granito de arena. En Bolivia, por ejemplo, Cergio Prudencio fundó una orquesta de instrumentos autóctonos que toca música contemporánea. En Argentina, el compositor Alejandro Iglesias Rossi también tiene una orquesta de instrumentos tradicionales. Pepe Navarro fundó en nuestro país el grupo Lluvia de Palos, especializado en tocar *huehues*, *teponaxtles*, *tenabaris* y otros instrumentos prehispánicos, pero con una investigación rigurosa.

En cuanto a mi trabajo, he tenido una influencia muy fuerte de la cultura popular latinoamericana. Lo digo sin problema, porque he adquirido esta marca de una manera muy natural. En materia de música, la generación de la década de 1960 tuvo que romper con el nacionalismo. Sin embargo, en el extranjero, una gran parte de la gente espera que tu música suene mexicana. Si sucede lo contrario, ellos mismos se desconciertan. Pero, ¿qué es sonar mexicano? Definir esto es algo muy complejo, porque tampoco se trata de algo que deba estereotiparse.

Tengo motivos familiares para amar la música. La viví desde niña, crecí con ella. Me gusta mucho el mambo. Tengo la foto de Pérez Prado junto a la de Stravinsky. Yo recuerdo que alguna vez mi hermano Rubén me dijo: “si te gusta tanto Pérez Prado, júsallo! ¿Por qué estás usando otras cosas que no te gustan?” El comentario era sencillo, pero tenía razón: ¿a poco tú vas a cocinar con aquello que te sabe feo? Francamente, no. Eso no quiere decir que no pruebes aquello que no conoces pero, para que puedas crear a partir de algo, ese algo te tiene que gustar. Quiero trabajar sólo con aquello que me sea significativo. Y lo haré, por supuesto, explorando.

En mi época de estudiante me chocaba la ópera. Pero el destino me llevó por otro camino y finalmente, junto con mi hermano, emprendimos un proyecto operístico titulado *Únicamente la verdad: la verdadera historia de Camelia la Texana*. Esta obra se estrenó en su primera versión en la Universidad de Indiana, en 2008. Posteriormente se realizó el estreno de forma profesional con la Compañía Nacional de Ópera de Bellas Artes, dentro del Festival de México, en 2010. En 2013 se realizó su estreno en Estados Unidos, por Long Beach Opera. En 2014 se grabó por Quindecim Recordings y fue nominada al Latin Grammy. Nunca me imaginé que un tema tan complicado y despreciado como es, por un lado el del narcotráfico y, por otro, el de la realización de un libreto a partir de materiales provenientes de diversos

medios de comunicación —como entrevistas televisivas o el Alarma (para explicar cómo se genera un mito mediático)— generara la polémica pero también la difusión y el alcance que ha tenido este trabajo hasta ahora.

Además de compositores, en México hay también intérpretes y grupos prodigiosos: están Tambuco, el Cuarteto Latinoamericano, Ónix; muchos de ellos trabajan con nuevas técnicas instrumentales, es decir, exploran los instrumentos de una manera novedosa. Esta búsqueda también ha sido importante en el desarrollo de la música contemporánea. Además, cada vez hay más géneros nuevos, como el arte sonoro, que tiene que ver con la instalación visual, espacial y sonora, y que tiene que ser juzgado desde ese cruce de caminos.

La música demanda una gran disciplina. Es una carrera de resistencia. Yo suelo preguntarles a mis alumnos: “¿de qué van a vivir?” Vivir de la composición es un tema complicadísimo: la gente prácticamente vive de la docencia. Es difícil aquí y en cualquier parte del mundo. En Estados Unidos tampoco la tienen fácil; allá mucha gente se pregunta “¿para qué voy a invertir en la música contemporánea si no reditúa?” Algo que sucede también es que en los conciertos la mayoría de la gente es mayor. ¿Dónde está la gente joven?

En nuestro país, la UNAM es un foro que acerca a la gente joven a la música contemporánea. Al ser una universidad pública, pueden asistir a sus aulas estudiantes de muy bajos recursos. Yo tuve uno muy talentoso que venía de un pueblo zapoteco en Oaxaca. Tuvo que salir a otra comunidad a estudiar la secundaria, de ahí viajó a la ciudad de Oaxaca y estaba en una Casa de Cultura hasta que logró venir a México con mucha dificultad. Intentó entrar a la escuela de música tres años seguidos y finalmente lo logró. Pudo concluir sus estudios gracias a una beca multicultural especial para alumnos de origen indígena. Si no tuviéramos un espacio como la UNAM, este chico no habría podido estudiar música. Ahora se tiene que ir al extranjero y no habla inglés; tiene que aprenderlo. Vendrán otros obstáculos en su vida, pero sus alcances han sido admirables. Si hay instituciones generosas, la UNAM es una.

En Estados Unidos la cosa es muy distinta porque allá las universidades no son gratuitas. Además tienen un filtro muy grande, igual que en Europa: cuesta mucho cursar estudios profesionales en música porque si no cum-

pliste con ciertos requisitos desde la preparatoria difícilmente te aceptarán. A esto hay que sumarle que muchos estudian con préstamos económicos. Tampoco la tienen fácil.

En México los problemas son otros. Uno de los más graves es que la mayor parte de los maestros no tienen una formación actualizada. Yo doy una clase de análisis musical del siglo XX en la escuela y es increíble que los estudiantes no lleguen ni siquiera a revisar la obra de Stravinsky. Esto sucede en otros lados, pero sobre todo en América Latina. En países como Ecuador ni siquiera existe la carrera de composición. Claro, si nos comparamos con otros países latinoamericanos no estamos tan mal, pero no estamos como debiéramos o como podríamos estar.

Otra dificultad con la que se enfrentan los músicos en nuestro país es que prácticamente no existe un sistema de comisiones. ¿Desde cuándo Bellas Artes no comisiona una ópera contemporánea? Las últimas fueron a finales de la década de 1980 y principios de la siguiente, cuando estaba Nacho Toscano al frente del Instituto. Se presentaron entonces *La hija de Rappaccini* de Daniel Catán, *Aura* de Mario Lavista y *La sunamita* de Marcela Rodríguez. Esta carencia parcialmente la ha suplido el Fonca, que se ha convertido en un apoyo importante para los compositores en el sentido de que por primera vez pueden acceder a una beca y vivir con un apoyo relativo, pero esta instancia no puede sustituirlo todo. Ciertamente es un pulmón que ayuda a que la música contemporánea resista: la mayoría de los discos que se producen por grupos mexicanos están subsidiados por la beca de Coinversiones del Fonca. Sin este programa, no sé qué estaría pasando en el terreno de la grabación. Se perdería una época de la historia sonora de este país. Hay compositores en México que tienen una reputación internacional y por supuesto que ello contribuye a que puedan dedicarse a la música, pero la mayoría de los compositores de este país no se encuentra en esta situación.

En México algunos aspectos de la cultura están subsidiados por el Estado y eso tiene consecuencias buenas y malas. Entre estas últimas, una de las más notables es que si haces un concierto en Bellas Artes y está subsidiado, entonces no hay difusión porque no les importa si lo ven tres personas o veinte. La marca no la hace la taquilla. Muchas veces hay cosas interesantes, pero tienen una difusión tan raquítica que nadie se entera. Como autor te la pasas difundiendo tu trabajo en las redes sociales pero en realidad no hay

una promoción por la vía institucional. Eso no pasa en Estados Unidos porque allá dependen de la taquilla. Tienen una difusión mucho más agresiva porque necesitan recuperar el dinero que se usó en la producción. Ésta es una gran diferencia con respecto a nuestras formas de administrar la cultura.

Otra es que las instituciones en Estados Unidos suelen tener un *board*. Aquí no hay consejos, la gente decide por sí sola, lo cual vuelve los escenarios un tanto dictatoriales. No puede ser que en México no haya decisiones colegiadas, que no se consulte al gremio, que no se haga un diagnóstico de la situación, un análisis de cuáles son las necesidades y qué es lo que se requiere para cubrir ciertas cosas. En Estados Unidos, algunas orquestas contratan a un compositor residente que se ocupa, entre otras cosas, de ayudar al director a programar todo lo relacionado con la música contemporánea. A su vez, cuentan con un comité artístico. Desde mi punto de vista, deberían integrarse comités artísticos, donde se discutan proyectos y se pasen por un filtro para que no sean un fracaso. La idea es garantizar que el dinero esté bien invertido. Pero tiene que haber la voluntad de apoyar este tipo de cosas.

En México, en un ámbito como la música que depende tanto del apoyo del Estado, es difícil planear a largo plazo, porque todo cambia cada seis años o depende de quién quedó en ciertos sitios de poder. El juego político muchas veces no atiende las necesidades artísticas. Toma tiempo ver los frutos de algo en el mundo de la música: el Sistema de Orquestas Juveniles en Venezuela, por ejemplo, lleva 30 años y hasta ahorita es cuando se ve realmente el resultado. Los avances no se pueden ver en cuatro o seis años. La educación musical necesita tiempo, madurez, requiere iniciar a la gente muy joven y esto no se atiende.

El problema es aún más complejo, pues mucha de la gente que tiene puestos directivos en los aparatos del Estado relacionados con la música no tiene el conocimiento suficiente. Si no la conocen y no están familiarizados con ella, ¿cómo la van a apoyar? ¿Por qué el Estado designa por dedazo a las personas que dirigen centros culturales, siendo que muchas veces no tienen las calificaciones correctas? Eso me parece una irresponsabilidad brutal. Todo aquel que encabece una institución cultural que se ocupe de la música debe al menos tener cultura musical. Pero la gente es muy ignorante en esta materia. Si hay grandes lagunas con respecto a la música de concierto, en cuanto a la música contemporánea la cosa es peor.

Con este panorama, levantar proyectos grandes es romperse la cabeza. Sacar una ópera es una locura. Bellas Artes tiene una infraestructura burocrática impresionante, pero no todo funciona, y gran parte del presupuesto se va en mantener esta gran instancia burocrática.

Otro problema en el panorama de la música contemporánea es la falta de voluntad para que haya más foros que den cuenta de lo que se está haciendo. Esta situación repercute en el quehacer artístico porque como creador estás mucho menos expuesto al trabajo de los demás, compones de manera mucho más aislada. Por esta razón se da muy poco el sentido colectivo. Pero en la historia de la música no siempre ha sido así. Han existido colectivos muy importantes; por ejemplo, el grupo de Los Cinco del nacionalismo ruso, que fueron un antecedente de Stravinsky, o el grupo de Los Seis en Francia, o el colectivo del Futurismo italiano. Aquí, en cambio, todos estamos como salmones, peleando cada quien por lo suyo.

También hay apoyos privados. Son pocos, pero hay. Están la Fundación Bancomer y Banamex. Creo que se tiende a apoyar más la literatura y las artes visuales que la música, en particular la contemporánea. No hay premios de composición. Instrumenta solía dar el Premio Rodolfo Halffter, pero esta iniciativa duró pocos años y este reconocimiento ya no existe. Cuando se va a exportar algo en materia cultural, la música no es la primera opción. Y cuando se deciden a hacerlo, exportan tenores, que de cualquier forma ya estaban en el extranjero, o llevan alguna orquesta a que toque el *Huapango* de Moncayo... No se ve la voluntad de arriesgarse por algo diferente.

Traer a México músicos del extranjero suele ser una práctica común y a veces muy desventajosa para los ejecutantes del país. A veces pareciera que hay un gusto particular por los “festivalitos”. Les gusta importar gente y les pagan millonadas. Son cantidades tan grandes que seguro no se recuperan en la taquilla por más que cobren el boleto a más de mil pesos. La paradoja es que la gente que puede pagar estas entradas seguramente puede irse a San Petersburgo, o al MET en Nueva York. ¡Que paguen ahí! ¿Por qué el Estado tiene que subsidiar este tipo de cosas cuando hay muchas más necesidades que son prioritarias? También ha sucedido que se han traído directores extranjeros que no se han interesado en conocer el entorno de la música de este país. La consecuencia es que no programan música, ni intérpretes mexicanos. No entiendo por qué se da ese malinchismo.

En el ámbito de la música contemporánea en este país hay casos que son en verdad surrealistas. Hace algunos años, en el Conservatorio, por ejemplo, varios compañeros compositores no podían recibirse porque debían cursar la materia de Acústica: “¿Y quién la da?”, preguntaban. “No hay maestro”. “Entonces, ¿cómo la voy a cursar si no hay maestro?” “Pero debes cursarla porque está en el programa de estudios”... Al compositor se le dice en el sílabo: “en el cuarto año tienes que hacer una obra de orquesta”, pero no hay una orquesta de alumnos que pueda tocar su obra. Pero ésta no es una problemática meramente escolar. Paradojas similares existen a otro nivel. Por ejemplo, te dan una beca para que compongas una ópera, tienes un apoyo de tres años para eso, pero no tienes dónde presentarla después. No soy gestora cultural, pero si el Fonca tuviera algún tipo de alianza con Bellas Artes, sería más sencillo que los esfuerzos de todos tuvieran una salida. Pero no hay redes de comunicación. Cada quien opera a lo loco y las decisiones están basadas en ocurrencias que no siempre son lo que se necesita o lo que debe funcionar.

El problema es que las terminales están fallando. Esto se ha abordado mucho. Están las becas del Sistema Nacional de Creadores, pero no hay dónde se puedan presentar los trabajos que se producen en este contexto. Es importante que el artista plástico tenga los apoyos no solamente para producir sino también para mostrar, o que en literatura se pueda publicar. En Estados Unidos, cuando hay una comisión o una beca, ya se están ocupando de la terminal para estas obras. Como conseguirla cuesta mucho trabajo, suelen hacer muchos *readings*. Por ejemplo, cuando existía la New York City Opera te decían: “te vamos a comisionar una ópera, pero te vamos a calar primero, entonces tú vas a componer tanto y vamos a hacer un *reading*”. A esa sesión de lectura invitaremos a fulano y a sutano para negociar coproducciones. Ésa es otra problemática; aquí casi no se trabaja en coproducir. La mayor parte de las instituciones trabaja de forma completamente independiente.

Hay cosas excepcionales que sí pasan en este país y que si no fuera por ellas estaríamos todos llorando. Por ejemplo, está la presencia de Marisa Canales, que apoya la música mexicana. Ella no puede solventar toda la grabación pero sí puede coproducir, y lo ha hecho. Prácticamente todos los discos salen bajo los sellos de Quindecim o de Urtext, pero no pueden ellos solos solventar una grabación.

Sobre el tema de las publicaciones, la labor de una editorial no sólo es publicar las partituras de un compositor, sino el de promover con instituciones en otros países, incluso, su trabajo. La única editorial que hemos tenido en México es Ediciones Mexicanas de Música, que ha hecho una labor fundamental, pero no suficiente para las demandas actuales. De todas maneras, hoy día el trabajo de la editorial se ha sustituido por las cuestiones digitales: con una página *web* puedes resolver casi todo lo referente a tu trabajo.

En México muy poca gente hace crítica musical, hay una desinformación brutal sobre el tema, nadie está pendiente de ella en este país. En Estados Unidos, por ejemplo, se escucha “hoy va a venir el del *LA Times*”, “¿qué irá a decir Mark Swed?” Los músicos están pendientes del *review* del *New York Times*, o de lo que dijo Alex Ross. En México hay muy poco de esto: nadie se guía por un *review*, por una crítica musical de algo, este panorama es prácticamente inexistente. Está Juan Arturo Brennan en *La Jornada*, pero no puede ser el único en el país que haga crítica musical. En cambio, sí hay musicólogos, sí hay centros de investigación. Está el Cenidim, por ejemplo, pero es otra cosa. Ellos publican, hacen investigaciones más formales, pero la crítica prácticamente no existe.

Todas estas paradojas son el escenario de la música contemporánea de México. Por ahora hay una proliferación muy grande de intérpretes y compositores, lo cual es muy positivo. Pero la problemática también está ahí ya que se incrementa el número de músicos, pero a la par no se abren nuevos foros donde los compositores puedan presentar su trabajo, donde los intérpretes den cuenta de sus habilidades, donde todos podamos escuchar lo que se produce en el país. No puedo imaginar con qué escenario se van a topar las nuevas generaciones.