

Gurrola + 60s en pop: un itinerario en la Fonoteca Nacional

Gurrola + 60s en pop: An Itinerary at the Fonoteca Nacional

Daniel Escoto

dannyescoto@gmail.com

ORCID: 0009-0009-8577-2125

Resumen: Este artículo, resultado de una investigación en la Fonoteca Nacional de México, propone un acercamiento a grabaciones de audio como vía de interpretación a varios montajes del director y artista interdisciplinario mexicano Juan José Gurrola (1935-2007), para abordar cómo se apropió de distintos elementos pop durante sus primeros años de carrera (finales de los años cincuenta y década de los sesenta). La intención es complejizar la manera en que se ha planteado la relación Gurrola-pop, con un acercamiento específico desde documentos sonoros. Las principales experiencias artísticas mencionadas son los montajes teatrales de *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder; *La cantante calva*, de Eugène Ionesco y *¡Oh papá, pobre papá, estoy muy triste porque en el clóset te colgó mamá!*, de Arthur Kopit. El espectáculo musical *2+8 en pop*; los acontecimientos *Tonadas* y el Museo Dinámico de junio '67, y la película *Tajimara*, coescrita por Gurrola y Juan García Ponce.

Palabras clave: teatro, Juan José Gurrola, pop, años sesenta, Fonoteca Nacional.

Abstract: This article, the outcome of a research at the Fonoteca Nacional (National Audio Archive), proposes an approach to audio recordings as a way of interpreting several stagings by the Mexican director and interdisciplinary artist Juan José Gurrola (1935-2007), to address how he appropriated different pop elements during his early career (late fifties, and all of the sixties). Thus, the intention is to enable a more complex understanding on the Gurrola-pop relationship, with a specific approach from sound documents. The main artistic experiences mentioned are the theater stagings of *The Skin of Our Teeth*, by Thornton Wilder; *The Bald Singer*, by Eugène Ionesco, and *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad!* by Arthur Kopit. The musical show *2+8 en pop*; the occurrences *Tonadas*, and the Dynamic Museum of June '67; and the film *Tajimara*, cowritten by Gurrola and Juan García Ponce.

Keywords: theater, Juan José Gurrola, pop, sixties, Fonoteca Nacional.



Recibido: 13 de septiembre de 2023

Aceptado: 22 de enero de 2024

Entre las muchas revoluciones que hicieron zozobrar al planeta durante la década de los sesenta estuvo la del pop. En un principio solamente apócope de lo *popular*; esta cultura “de la gente” consiguió un carácter propio: enérgico, presuroso, fugaz, joven. El pop permeó al mundo de imágenes instantáneas y novedosas. Detrás de ese fervor estaban los medios masivos —siempre ávidos de reinventar las formas de entretener— y el capitalismo rampante de las sociedades de consumo.

Personalmente, me interesan las diversas maneras en que el pop entró en diálogo con la intensa vida de las vanguardias artísticas de aquella década. Además de atestiguar otros complejos fenómenos sociohistóricos, aquel fue un periodo de renegociación de los confines culturales; de contaminaciones, maridajes y vaivenes en los cuales se repensaron las fronteras entre los constructos de las llamadas “alta” y “baja” cultura.¹ Una pregunta acuciosa sobre esa época es la que busca responder cómo se colocaron los creadores frente a esa conversación.

En México, cuando se habla de dichas aproximaciones, es paradigmático el caso del director teatral y artista multidisciplinario Juan José Gurrola (1935-2007). Integrante protagónico de la escena intelectual de la Ciudad de México de los sesenta y fuertemente interesado en el pensamiento duchampiano y los conceptualismos, Gurrola tuvo una voraz curiosidad que lo convirtió en gran lector de lo contemporáneo. Esta expansividad también se manifestó en su aprehensión de distintas disciplinas, tanto dentro de lo escénico (director, actor, escenógrafo, dramaturgo, coreógrafo) y sus registros posibles (drama moderno, Teatro del Absurdo, farsa, opereta, show, *happening*), como de campos aledaños (música, artes visuales, cine). Situado en el entrecruce de varias experiencias, el trabajo diversificado e integrador a la vez del joven Gurrola tuvo entre sus constantes una investigación persistente, en montajes y experiencias artísticas, del pop en muchas de sus formas.

¹ Para una inducción a abordamientos teóricos del pop, sugiero: John Storey, *Teoría cultural y cultura popular* (Barcelona: Octaedro, 2002); Andreas Huyssen, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006); Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture* (London: Routledge, 2004).

En esta nueva cultura popular, muchos artistas contemporáneos de Gurrola tuvieron una pluralidad de lecturas dentro de una amplia gama que podía comprender desde una crítica acérrima al consumismo enajenado hasta el entusiasmo, o por lo menos curiosidad, con respecto a las expresiones de la juventud. Y así como hubo gestos de apropiación de la clase artística hacia la vida cotidiana, al mismo tiempo, como una especie de contracorriente, diversas formas de entretenimiento más cercano a lo popular adoptaron ideas y estilos venidos de las esferas culturales tildadas de elevadas (por ejemplo, el surgimiento del *baroque pop*).

El caso de Gurrola joven y prolífico, quien como artista polivalente experimentó con una pluralidad de registros del arte y del espectáculo, pide tejer fino en cuanto a las maneras en que se relacionó con lo pop(ular), lo cual ulteriormente permitirá caracterizar con mayor hondura su agencia dentro de la escena cultural mexicana.

Una parte importante de dicha obra está extensamente consignada en la colección sonora de la Fundación Juan José Gurrola, hoy custodiada por la Fonoteca Nacional.² En 2017, exploré y clasifiqué una porción de dicho acervo de audios; que corresponde a sus actividades en los años sesenta.³ La experiencia significó largas horas de escucha a viejas cintas para averiguar su contenido, el cual estaba apenas sugerido por algunas frases o palabras en sus rótulos, pero nada más. Incluso muchas veces esta etiquetación ya no correspondía al contenido de las cintas, pues Gurrola o sus colaboradores las habían reusado para nuevos proyectos, grabando “encima” de audios previos. Tales vaguedades, superposiciones y confusiones me obligaron a echar mano de todo lo ya trabajado sobre la carrera del director para encontrar un sentido, al menos conjetural, en estos fragmentos sonoros. El ejercicio de interpretación significó armar un rompecabezas intermedial con las grabaciones y los muy diversos materiales del archivo de la Fundación Gurrola y demás fuentes: fragmentos de libretos, recortes de periódico,

² Los números de clasificación que se consignan corresponden al archivo digital. Las cintas de carrete abierto de la colección tenían un solo número; cuando se digitalizaron, muchos de esos audios se dividieron en subsecciones, pues los distintos canales de cada cinta contenían diferentes materiales. De esta manera, se conservó el número original y se generaron nuevos números para cada una de dichas subsecciones. Cuando aparecen dos números separados por una diagonal, el primero corresponde al original y el segundo a la subsección donde se localiza el audio específico.

³ En un primer momento, esta actividad formó parte de la investigación que sustentó la muestra *Pop América 1965-1975* del Nasher Museum of Art at Duke University y el McNay Art Museum. Agradezco a Natalia de la Rosa y Esther Gabara la invitación a trabajar en dicho proyecto. El catálogo de la expo: Esther Gabara, ed., *Pop América 1965-1975* (Durham, North Carolina: Nasher Museum of Art at Duke University, 2018).

testimonios y fotografías, entre otros. Solo así pude contextualizar cada cinta dentro de la ya de por sí muy compleja trayectoria de Gurrola, caracterizada por toda una red de temas, motivos y personajes.

Una de las tareas más intrincadas del proceso fue realizar una relatoría lo más detallada posible del contenido de las grabaciones; labor de descripción archivística que, como lo han desarrollado Wendy M. Duff y Verne Harris, nunca está libre de vericuetos ni de agenda.⁴ El método usado, llamado “close listening” por Anette Hoffmann, requirió concentrarse en, por ejemplo, los timbres de voz, acentos regionales y sobrenombres usados para identificar a las personas grabadas, los datos de lanzamiento de la música contenida para no errar situando la grabación en una época previa, y los sonidos casi imperceptibles que indican cuándo termina un tiempo de grabación y comienza otro.⁵ El juego interpretativo con el archivo lidió asimismo con silencios y ausencias, amén de la escueta etiquetación.⁶ Sumado a todo esto estuvo el recordatorio constante de que las grabaciones fueron mayormente pensadas como herramientas de trabajo y no como testimonios para el futuro, probable razón por la cual de algunas experiencias gurrolianas importantes quedó poco o ningún registro en audio.⁷

Después de esa tarea de ordenamiento del archivo y a partir de mi propio interés por la presencia de lo popular en la escena cultural de los sesenta, me he dado a la tarea de trazar en este texto, de entre muchos itinerarios sonoros posibles, uno con los distintos usos que Gurrola dio a elementos pop en su producción artística —y aquí pensemos en la noción más extendida del término *pop*, que abarca lenguajes de la cultura de masas como son las noticias, la publicidad y los programas de variedades—. De inicio, elegí los audios que mejor dieran cuenta de esa relación entre el artista y el pop. A la luz de estos documentos, puedo afirmar que esta no fue unívoca, sino que tomó más de un camino en la época.

⁴ Wendy M. Duff y Verne Harris, “Stories and Names: Archival Description as Narrating Records and Constructing Meanings”, *Archival Science*, 2 (2002): 263-285.

⁵ Anette Hoffmann, “Introduction: Listening to Sound Archives”, *Social Dynamics*, 41, núm. 1 (2015): 73-83.

⁶ Britta Lange, “Archival Silences as Historical Sources. Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915-1918) from the Berlin Lautarchiv”, *SoundEffects*, 7, núm. 3 (2017): 47-60; Miguel A. García, “El archivo sonoro y sus ausencias”, en *Los archivos de las (Etno)Musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, ed. Miguel A. García (Berlín, Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, 2023), 65-77.

⁷ Para revisar un estudio realizado con un archivo sonoro teatral, recomiendo Ricarda Franzen, “Theatre Sound Archiving in the Netherlands: Study and Re-Use of ‘Sleeping’ Sound Collections”, *SoundEffects*, 7, núm. 3 (2017): 37-45.

Como buscaré constatar en las siguientes páginas, este tipo de investigación fue pertinente para la pregunta por el pop debido al carácter, además de visual, pronunciadamente *sonoro* de la cultura popular.

La temporalidad de este estudio es aquella en que coinciden la primera explosión mundial del llamado pop con sus primeros pasos como director: comenzando a finales de los años cincuenta y abarcando los sesenta (lo que podríamos designar como “largos sesenta”). Otra característica importante del itinerario: los audios son fundamentalmente registros de voz y de música. Esta última fue reconocida por contemporáneos como fundamental para Gurrola, no solo en las escenificaciones sino en general para su proceso como artista.

Juan Vicente Melo, gran amigo suyo de la generación, fue probablemente quien más compartió con él la preocupación por lo musical. En el caso de Melo, escritor, esta se manifestó en numerosos textos periodísticos y críticos. Quizá encontrando en el director un espejo, escribiría en su artículo “Gurrola: sí y no a todo y nada”:

Por aquí y por allá, Juan José Gurrola tiene que ver con la música. Las más de las veces la escucha (en discos, en cintas) e interrumpe la audición para decir: “¿Sabes? Yo quisiera...” También con frecuencia la escucha porque le suscita una idea para ser dicha en un ballet, en un *show*, en una obra de teatro, para escribir un poema, para estar viviendo y sobreviviendo. Y la baila. Y la interpreta, terriblemente inventada, para regocijo de muchos, consuelo de unos pocos, una cierta sonrisa de amigos. Y la inventa, la enfrenta, la contraría a la poesía, la convierte, por una parte, en perfecto estado de silencio, y por otra, en la pasión de lo inútil [...].⁸

El narrador y crítico Juan García Ponce, también gran aliado, escribió que cuando realizaron a cuatro manos el guion del medimetro *Tajimara* (1965), en un momento del proceso Gurrola “se sentó frente a su incómoda mesa de arquitecto a fraguar cambios, con su complicado aparato de alta fidelidad y sus absurdas cintas grabadas reproduciendo a todo volumen una música que no parecía tener nada que ver con nuestra película [...]”.⁹ El comentario abona la probabilidad de que algunas de las músicas encontradas en la Colección Gurrola no fueron usadas en escena pero sí en la concepción de ideas.

⁸ Juan Vicente Melo, *Notas sin música* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), 133.

⁹ Juan García Ponce, “Tajimara en cine”, en *Tajimara (guion)*, Juan García Ponce y Juan José Gurrola (Huitzilac, Morelos: Ediciones Odradek, 2022), 81.

Antes de comenzar de lleno, es importante decir que mientras algunos de los audios confirman o expanden lo ya dicho por quienes han estudiado la obra artística de Gurrola, otros resultan hallazgos que invitan a volver a pensar su producción.¹⁰ Estas nuevas articulaciones posibles, basadas en los distintos usos de elementos pop, me convencieron de ordenar el itinerario de una forma a veces no cronológica. Por lo demás, la elección de seguir la senda pop del director hizo dejar de lado importantes escenificaciones presentes en la Fonoteca y que tuvieron un talante distinto, como aquellas que usaron música sinfónica de finales del siglo XIX y primera mitad del XX para ambientar hitos del teatro moderno y explicitar su densidad psicológica y filosófica.

Nuestra inmersión en la *Colección Gurrola* de la Fonoteca Nacional inicia con la cinta rotulada *La piel / Wilder - 00/08/1958*, posiblemente el documento sonoro más antiguo en este acervo.¹¹ La obra a la que, todo apunta, se refiere el título, *La piel de nuestros dientes (The Skin of Our Teeth)*, de Thornton Wilder, fue una de las primeras escenificadas por Gurrola, entonces director universitario, primero en 1958 y luego en 1960.¹² Pieza sobre la condición humana, *La piel de nuestros dientes* se centra en una familia estadounidense media de “Excelsior, Nueva Jersey” cuya vida alegoriza la historia universal a través de los arquetipos de Adán, Eva, Caín, Abel y otros personajes bíblicos.

Lo primero que se escucha en la grabación es el comienzo de la obra. Figura en él la voz enérgica y puntual de un locutor “ideal”. Presenta las reglas del mundo ficticio donde la acción ocurre, a la manera de un *newsreel* caricaturesco con noticias de distintos puntos del globo separadas por dos notas de xilófono. Lo acompaña música swing, es decir, del tiempo de guerra en que la obra fue estrenada: 1942. La primera noticia del *newsreel* sienta el tono del texto:

¹⁰ La obra del artista ha sido abordada extensivamente en: Andrea Ferreyra, coord., *La Boîte de J. J. Gurrola* (México: UAM / UNAM / Fundación Colección Jumex, 2014); Rita Eder, ed., catálogo de la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967 / Defying Stability. Artistic processes in Mexico 1952-1967* (México: UNAM / Turner, 2014).

¹¹ Colección Gurrola, *La piel / Wilder - 00/08/1958*, FNo8010158128.

¹² Armando de María y Campos, “Dos estrenos sin mayor importancia”, *Novedades*, 31 de julio de 1958. Esta y otras reseñas teatrales citadas se encuentran en el repositorio digital *Reseña histórica del teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, a continuación, denominado RHTM. Es un valioso esfuerzo coordinado por Israel Franco en el Centro Nacional de Investigación Documental e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

Freeport, Long Island. Hoy salió el sol a las 6 horas, 32 minutos de la mañana. La primicia de tan grato acontecimiento corresponde a la Sra. Dorothy Stetson de Freeport, Long Island, quien no vaciló en llamar al alcalde para comunicarle la noticia. La Sociedad Pro-Afirmativa del Fin del Mundo convocó urgentemente a una asamblea extra-or-di-na-ria y pospuso la llegada de dicho acontecimiento hasta el término de las próximas 24 horas. Sra. Stetson, reciba Usted nuestro respeto y gratitud por su espíritu de cooperación.¹³

A la ironía del texto original de Wilder, traducido por el también director José Luis Ibáñez, se añade un párrafo aparentemente creado para esta versión mexicana:

México, Distrito Federal. Teatro CTM. Durante la diaria limpieza de este teatro, encomendada a la Sra. Simpson Pateloueski Moriarty, se recogieron como es costumbre varios objetos extraviados. Entre los objetos recogidos el día de hoy se encuentra un anillo de compromiso con una inscripción que dice: “Para Eva, de Adán, Génesis 2:8”. El dueño o los dueños del anillo podrán recuperarlo mediante la debida identificación.¹⁴

No encontré referencia alguna de que la obra haya sido representada en el Teatro Felipe Carrillo Puerto de la Confederación de Trabajadores de México, lo cual conduce a que quizá esta grabación no fue usada. Sin embargo, seguramente brinda algo del sabor de la puesta.

En este *Gurrola* temprano encontramos un guiño hacia la cultura masiva cuyos lenguajes y profesiones se fraguaron la primera mitad del siglo xx. Está el tono incisivo de los locutores, representantes de un mundo hiperactivo e hiperproductivo en que no sobra un solo minuto para perder; está también el swing con su carácter nervioso y agitado —es decir, moderno—; se añade la repetida alerta cotidiana del xilófono, que en México tiene un referente inmediato en el de la XEW, estación hegemónica. Desde las primeras líneas del texto de Wilder, esta escena inmediatamente insinúa, a través de lo cotidiano, el absurdo de la contemporaneidad: probablemente en alusión a la crisis de la guerra mundial, el sol sigue, sorprendentemente, saliendo. Sin embargo, como en puestas futuras de *Gurrola*, a pesar del subtexto ominoso el tono risueño continúa.

El resto de la cinta *La piel / Wilder - 00/08/1958* está ocupado por diferentes pistas musicales de una pluralidad delirante: las piezas de cámara *Octandre* e *Io-*

¹³ Colección *Gurrola*, *La piel / Wilder - 00/08/1958*, FNo8010158128.

¹⁴ *Ibid.*

nisation, de Edgar Varèse; la orquestal ligera “Música para un viajero nostálgico en Francia”, de George Melachrino; el tema de jazz compuesto por George Dunning para la película *Picnic* (1955); la acaramelada *easy listening* “The Rivers”, por Harry Geller and His Orchestra; las piezas de música concreta *Le voile d’Orphée* y *Bidule en ut*, de Pierre Henry y el *Concierto para dos mandolinas y cuerdas en sol mayor*, de Antonio Vivaldi.

Un primer acercamiento podría plantear que fue el carácter de fábula simbólica de *La piel de nuestros dientes* el que sugirió la disparatada selección de música de distintas temporalidades y contextos. Quizá sea el caso, pero esta suerte de deriva más bien se circunscribe en una constante creativa de Gurrola que abarca todos los elementos teatrales (escenografía, caracterizaciones, etc.) y que recorrería desde temprano su larga carrera. En sus montajes, el director apostaba por la incorporación de “ocurrencias” como parte de una forma de mística o ritualística teatral a la cual llamó a lo largo de su carrera *epifenómeno*. En palabras de la investigadora Angélica García, Gurrola “desarrolló la capacidad de traducir las imágenes que atraviesan el pensamiento, poniendo especial interés en las imágenes que son consideradas ‘ruido’ o distracciones y que sin embargo él consideró la herramienta esencial del discurso creativo”.¹⁵ Las soluciones inesperadas que este tipo de intuición, afín a las estrategias situacionistas de *deriva* y *desvío*, brindaba a Gurrola se convirtieron en su sello y atraparon la atención de la crítica desde los comienzos de su carrera. Décadas más tarde, ya en su madurez, el propio Gurrola diría del epifenómeno, “ese sueño pensado”:

Son tan volátiles estos pensamientos casuales que nadie les da importancia o solo se considera lo raro que tienen por el hecho de aparecer. Pero mi teoría es que es todo lo contrario. *Eso es lo que somos*, dado que aparece cuando el pensamiento está fuera de servicio o, como lo apunta Foucault: en el no pensar. Y desde este punto de partida concluyo que la serie de epifenómenos, y la extraña concordancia entre unos y otros, que aparecen durante la vida van comunicando al cerebro, que tiene una vida propia. O sea, una mente alternativa.¹⁶

En el caso particular de este tipo de procesos en las musicalizaciones, probablemente Juan Vicente Melo sea quien más destacó la peculiaridad de estas, al sostener que Gurrola entablaba un diálogo complejo con los demás elementos

¹⁵ Angélica García, “La creación del intangible. Aproximaciones al epifenómeno”, en Ferreyra, *La Boite*, 74.

¹⁶ Juan José Gurrola, *Juan José Gurrola. Memorias (Conversaciones con Alegría Martínez)*, ed. Alegría Martínez (México: Ediciones El Milagro, 2007), 142.

escénicos, nunca restringiéndolas a ser solamente decorado o un mero subrayador de las emociones en el texto. Tal trabajo en la selección musical tendría como paradigma, para Melo, la escenificación de *La cantante calva* de Eugène Ionesco, en la Casa del Lago de 1963-1964:

Para *La cantante calva*, Gurrola echó mano de músicas tan disímiles y contradictorias como el segundo movimiento del *Concierto italiano*, de Bach; el segundo movimiento del *Segundo concierto para violín y orquesta*, de Prokofieff; la primera de las *Cinco piezas opus 16*, de Schoenberg; *El poema para violín y orquesta*, de Chausson; *Una nostalgia folklórica (The floral dance)*, la música audreyhepburniana de *Desayuno en Tiffany's* y el *Pineapple poll* de sir Arthur Sullivan (página que inicia, impecablemente, los programas cotidianos de la televisión inglesa). Todo este mosaico se unía, con frecuencia, gracias a la acción de una liga común: el *Concierto para orquesta*, de Bartok, hilo de Ariadna que nos llevaba de la tranquilidad conformista del aire libre a la más violenta, terrorífica, real e irrisoria lucha por la comunicación entre los seres vivos.¹⁷

Gurrola pondría *La cantante calva* en varios momentos de 1960 a 1970. La persistencia de esta emblemática obra en su carrera queda patente en al menos tres cintas: *Cha cha chá / La cantante*, *La cantante calva / Primer acto* y *Fondos canta / calva - 00/00/1970*. Asumiendo que no se les “grabó encima” posteriormente, sus contenidos nos hacen imaginar las puestas de la obra de Ionesco, incluida la del mencionado 1970.¹⁸ Sin embargo, es significativo que la música contenida en estas cintas sea totalmente otra a la referida por Melo en la producción de la Casa del Lago. Esto sugiere un director que bien podía cambiar los elementos de una obra de su propio repertorio, musicalización incluida. Si bien no se refiere al aspecto sonoro directamente, el crítico Rafael Solana apuntará sobre la puesta del año 1970:

Gurrola ha extremado el absurdo, lo ha enriquecido, lo ha refrescado, para que no se marchite, pues sabe muy bien que lo absurdo en 1950, ya no lo es en 1970, sino tiene que servirse en nuevas y más audaces dosis, para que pique lo mismo. [...]

Gurrola se ha permitido modificar el texto, enriqueciéndolo; las líneas, en el papel del bombero, acerca del primer viaje a la Luna, de la nave Apolo XI, y sobre el futuro de la humanidad, disuelto en automatización y polución (“un día nuestros corazones

¹⁷ Melo, *Notas sin música*, 124-125.

¹⁸ Colección Gurrola, *Cha cha chá / La cantante*, FNo8010158061; *La cantante calva / Primer acto*, FNo8010158123 y *Fondos canta / calva - 00/00/1970*, FNo8010158113.

trasplantados serán monitorizados desde el exterior, tal vez por máquinas IBM”) son inteligentes, y no solamente no desmerecen del texto de Ionesco, sino que lo mejoran.

[...] tuvo Gurrola la idea de agregar al reparto un mago, Trébole (o Trebolé), que todo cabe en el absurdo de este teatro, inclusive el hacer números de magia en medio de las escenas de prosa.¹⁹

Además de las campanadas del reloj de chimenea inglés especificadas en el texto de la obra —evocadoras de la atmósfera pequeñoburguesa parodiada en la trama—, las cintas de *La cantante calva* contienen, entre otras pistas, *Introducción y Rondo capriccioso en La menor*, de Camille Saint-Saëns; canciones de chachachá como “Los marcianos llegaron ya” y “Elodia”; jazz experimental muy en el tono de la música neuroatonal que Gurrola realizó con Víctor Fosado y el ensamble *Escorpión en ascendente*, alrededor de 1970;²⁰ música orquestal de alguna melosa banda sonora hollywoodense y “Good Day Sunshine”, de Lennon/McCartney.

El carácter dispar de la música conlleva una ironía que opera en varios niveles y parece motivada por la digresión/incorporación sistemática del epifenómeno: obra emblemática del Teatro del Absurdo, en manos de Gurrola *La cantante calva* estaba, por un lado, siendo tropicalizada con chachachá y por el otro modernizada y anglizada por The Beatles; a su vez, ambas músicas, cada cual ligera a su modo, eran confrontadas con la *gravitas* intelectual del jazz.

A la par de esta primera lectura sobre el proceso personal del director, es posible otra, complementaria, que parte de algo que acontecía en su círculo durante los años sesenta. En espacios como el suplemento *La Cultura en México*, la llamada *Mafia*, cenáculo de intelectuales y artistas en la capital, tendía puentes para manifestaciones comúnmente desdeñadas por considerarse ajenas a las bellas artes y la llamada alta cultura. Con perspectivas oscilando entre la celebración y la curiosidad sarcástica, se tocaban temas como el teatro musical, las historietas, la ciencia ficción, los superhéroes, el rock, el viejo Hollywood, la televisión, el *kitsch* y el *camp*, el mundo infantil, las drogas recreativas y la vida cotidiana de los Estados Unidos, y más.

¹⁹ Rafael Solana, “*La cantante calva* de Ionesco, dirige Juan José Gurrola”, *Siempre!*, 6 de mayo de 1970 (RHTM).

²⁰ Daniel Escoto, “El escorpión, la máscara y la jaula: tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años setenta”, en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, ed. Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 197-212.

Hubo una intención expresada recurrentemente por esta *intelligentsia* al describir sus tratos con el pop que podríamos designar como “nivelación”. Desprendo el término de las reflexiones de Umberto Eco en *Apocalittici e integrati* (1964), sobre el cambio de perspectiva de los medios masivos con respecto a los viejos estamentos culturales a partir de los complejos procesos sociales del mundo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Según Eco, “los productos de cultura superior son propuestos en una situación de total nivelación con otros productos de entretenimiento. En un semanario en retrograbado, la información sobre un museo de arte se equipara al chisme sobre el matrimonio de la estrella cinematográfica”.²¹ Dicha experiencia mediática, según quienes aceptaron esta nueva visión, ofrecía “un cúmulo de informaciones y de datos sobre el universo sin sugerir criterios de discriminación, pero (que) en definitiva sensibilizan al hombre en su enfrentamiento con el mundo”.²²

Ahora bien, aun cuando esta premisa figuró una y otra vez en textos de la época, es necesario poner en duda qué tan genuina era la aceptación de la nueva igualdad de términos entre distintos modos culturales, más allá de una buena intención. No obstante, existían ya críticos y espectadores que Eco designaría como “integrados” —es decir, dispuestos a dialogar con las nuevas imagerías y lenguajes de la masividad del siglo XX—; es difícil pensar que los viejos distinguos entre “alto” y “bajo” se hubieran borrado en el fondo y que las mezcolanzas no se experimentaran, al menos en parte, como atrevimiento. Junto a nuestra primera lectura, la de un Gurrola que juega con la desbordada inmanencia del acontecimiento escénico, convive otra en la cual pareciera que en muchos de sus trabajos, al incluir disonancias de elementos y músicas de distinto pedigrí, el director tuvo la intención de un efecto de extrañamiento en el espectador convencional.²³ Gurrola trabajó con esa incomodidad desde su papel asumido de *provocateur* en el teatro joven de México.

Volviendo a la selección de pistas de *La cantante calva*, figura en ella una de estas disonancias usuales en Gurrola: la del meloso *score* hollywoodense. Hay que recordar que su generación vivió el auge de una música comercial y de consumo fácil: la llamada “de elevador”, *easy listening* o *Muzak*. Atraieron a Gurrola

²¹ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Lumen, 1999), 57.

²² *Ibid.*, 57-58.

²³ Una selección musical similar está contenida en la cinta rotulada como *Doce más una igual a trece* (FNo8010158077), la cual seguramente sirvió a la puesta de la obra *Doce y una, trece* de Juan García Ponce. Abordo esta selección en el prólogo a una nueva edición de esta pieza: Daniel Escoto, “Prólogo”, en *Doce y una, trece* (Juan García Ponce), ed. Alfonso D’Aquino (Huitzilac, Morelos: Ediciones Odradek, 2023), 9-28.

y coetáneos suyos tanto por su carácter de estandarte del *establishment* (solo hay que pensar su presencia ubicua: consultorios, anuncios de radio y TV, al teléfono en servicio a clientes, etc.) como por encarnar un sentimentalismo fácilmente ridiculizable y de gusto blando.²⁴ Su sensiblería comercial representaba una afrenta a la búsqueda de intensidad y profundidad en el arte de vanguardia y modernista al cual Gurrola pertenecía de origen. De ahí el carácter transgresor al usar estos temas.

Música de este tipo está contenida en otra cinta, rotulada *Oh dad* /,²⁵ que debe corresponder a la comedia *¡Oh papá, pobre papá, estoy muy triste porque en el clóset te colgó mamá!* (*Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad!*) de Arthur Kopit, farsa extravagante sobre una señora que viaja con su marido embalsamado, dirigida por Gurrola en 1964.²⁶ Las pistas seleccionadas forman parte de *Several Shades of Jade*, disco de motivos orientales lanzado en 1963 por Cal Tjader, vibrafonista y gran exponente de Latin jazz. Sugieren una atmósfera exótica y kitsch que podemos imaginar conviviendo con el carácter caprichoso del texto de Kopit, entonces joven talento del teatro neoyorquino.

De ese mismo año 1964, es otra importante iteración de Gurrola en el pop, un espectáculo (*show*), formato que prescindiendo de una narrativa tiene una propuesta estilística y formal. Se trata de *2+8 en pop*, presentado en el Teatro Casa de la Paz y la Casa del Lago. Lo estelarizaron dos cantantes: la también actriz, modelo y vestuarista Pixie Hopkin de origen irlandés —entonces esposa de Gurrola— y el compositor Nacho Méndez. Estuvieron acompañados de un conjunto de jazz y *bossa nova*, así como de un cuarteto de cuerdas (los “+8” referidos en el título). El programa consistió en “un grupo de baladas, boleros, *bossa novas*, canciones folclóricas y dos arreglos sobre textos de Shakespeare en ritmo de calipso, surf y cha cha chá”.²⁷ Gurrola había conocido en una fiesta a Méndez,

²⁴ Recomiendo Keir Keightley, “Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946-1966”, *American Music*, 26, 3 (2008): 309-335, consultado el 31 de agosto de 2023 en <https://scholarlypublishingcollective.org/uip/am/article-abstract/26/3/309/258445/Music-for-Middlebrows-Defining-the-Easy-Listening?redirectedFrom=fulltext>

²⁵ Colección Gurrola, *Oh dad*, FN08010158143.

²⁶ Armando de María y Campos, “¡Ay papá, pobre papá!... estoy muy triste porque en el closet te colgó mamá”, en la Sala Milán, *Novedades*, 1964 (RHTM); Rafael Solana, “Ay, papá, pobre papá, estoy muy triste porque en el clóset te colgó mamá”, de Arthur Kopit, dirige Juan José Gurrola, *Siempre!*, México, 29 de julio de 1964 (RTHM); Marcela del Río, “¡Ay papá, pobre papá! Estoy muy triste porque en el closet te colgó mamá”, *Diorama de la Cultura (Excelsior)*, 1964 (RHTM).

²⁷ Juan García Ponce, *Trazos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México. Colección Poemas y Ensayos, 1974), 118.

quien promovía el *bossa nova* en México y ya había incorporado cuerdas a los arreglos de su disco solista *La nueva onda de Nacho Méndez*.²⁸

2+8 en pop tuvo una nueva versión en el Teatro Jesús Urueta en 1966 dentro del festival escénico titulado Teatro 2000. En una curiosa reseña, el crítico de la vieja guardia Armando de María y Campos enfatizó en *2+8 en pop* lo que para él eran la libertad y el desparpajo de la generación joven: “Estos cinco (los Cinco a Priori, conjunto del espectáculo) cantan arreglos de canciones, y le dicen al público chistes improvisados, aunque sujetos a un guion, que es como una lucecilla que los guía en la oscuridad. [...] El programa tiene un desarrollo en el que se cuida que el orden esté desordenado; un pequeño caos [...]”.²⁹ El comentario de María y Campos sirve como ejemplo de un decir recurrente de la crítica sobre los montajes gurrolianos: su carácter fluido tenía de cualquier manera una forma de cohesión ulterior, incorporando el accidente con gracia.

Esta característica se hace audible en la cinta titulada *Pop/1*, en la cual encontramos un fragmento de una de las funciones en vivo de *2+8 en pop*, grabada por razones no explicitadas. El registro regala una interpretación que justamente tiene algo de “pequeño caos” epifenómico, amén de la situación difícil de esa función en particular. Esta sucedió un día después de que los músicos laboraron en la clausura de la Reseña de Acapulco, famoso acontecimiento anual de cine y jet-set.

El primer segmento del show corre a cargo de Nacho y la banda. De manera intercalada con las canciones se dirige al público entre bromas y toses, explicando el porqué de la premura de todos en escena.

Muy buenas noches. Perdonen todos los retrasos debido a los problemas que tuvimos por el viaje (ininteligible) Están algunos afinando todavía, ¡muévanse! Y perdonen también la vestimenta. ¿Está bien el sonido? ¿Sí se escucha? Bueno, vamos a empezar la primera parte, que es de *bossa nova*, *bossa nova* medio estilizado que hacemos nosotros. [...]

Ahora sí está bien el programa, ¿verdad? Ya lo corrigieron y todo. Porque antes en el programa pasado tenía unas piezas bien escritas, pero con los autores equivocados y otras mal escritas, pero con los autores bien (risas del público). [...]

Caray, es que ayer estuvimos en Acapulco. ¿Sí, ya sabían? No, ¡¿qué “celebrando”?! Estábamos trabajando en la clausura de la Reseña y entonces, estaba al aire libre, ¿no?

²⁸ Nacho Méndez (biografía), video de YouTube, 01:49:27, publicado por “Leo Méndez”, 7 de agosto de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=oaZwMByrUKQ&t=1986s>.

²⁹ Armando de María y Campos, “*2 más 8 en pop*, en el Teatro Jesús Urueta”, *El Heraldo de México*, 1966 (RHTM).

Y empezó a llover y se empezaron a parar las gentes de las mesas y nosotros seguimos tocando, pero nos empezamos a mojar. Entonces todos amanecemos con cosas así de la garganta y... bueno, ustedes me entienden... aquí, muchachos... Y, además, por ejemplo, ahora venían ellos muy asustados porque su vuelo se retrasó como cuatro horas por mal tiempo, el nuestro se retrasó como tres y ahora a lo mejor yo soy el único que está así, pero a todos les veo cara de miedo... (risas) (ininteligible) Bueno, perdón tanto cotorreo, pero es que es para animarnos nosotros, ¿no? (risas, aplausos de ánimo) Bueno, ahora sí... quiero otro... no, no quiero otro (risas) No, si no nos hemos tomado nada. Quiero otra pastilla para la...

[...] Bueno, mientras, les quería decir que tenemos dos nuevos elementos en el cuarteto de cuerda que nunca habían tocado con nosotros, y que hasta el final digo sus nombres según como hayan tocado (risas).³⁰

Se une dicho cuarteto de cuerdas al segundo segmento del show que corre a cargo de Pixie. Sin embargo, no queda nada de él en la cinta. Apenas antes de que se corte la grabación, la artista presenta: “Seguimos con dos canciones que llevan la letra del conocido —creo— William Shakespeare (risas del público)”. Se puede conjeturar que las canciones referidas serían “*Lover and His Lass*” y “*Wind and the Rain*”, que formaron parte del repertorio en un disco con las voces de Méndez y Hopkin titulado igual que el espectáculo: *2+8 en pop*.³¹ (Dichas piezas figuraron también en *Shakespeare 401*, homenaje al autor inglés dirigido por Gurrola en 1964 en la Casa del Lago. Respectivamente tuvieron letra de las obras *As You Like It / Como gustéis* y *Twelfth Night / Noche de epifanía*. Mientras que “*Lover and His Lass*” es un rock, “*Wind and the Rain*” adopta la forma de un chachachá.)³²

Me parece que en la conformación del espectáculo hubo tres hechos importantes a destacar con respecto al “pop” referido en el título. El primero es la inclusión de *bossa nova*, estilo musical en boga que encarnaba una sofisticación moderna, elegante y jazzística devenida de la música popular brasileña; un tipo de pop con un estatus social de refinamiento frente a otros estratos de pop. El segundo es la presencia de una tradición literaria (ese “conocido —creo— Shakespeare”) reinterpretada de manera lúdica en aras de una reformulación de hitos culturales normalmente pensados como incontestables. El tercero tiene que ver con la figura de Pixie en un proyecto que aunaba a construirla como artista icóni-

³⁰ Colección Gurrola, *Pop/1*, FNo8010158182 / FN17070009107.

³¹ Pixie Hopkin y Nacho Méndez, “2+8 en pop” (Capitol Records, EP, 1966).

³² María Luisa Mendoza, “Shakespeare de frente y de canto”, *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*), México, 1965 (RHTM).

ca en la escena del entretenimiento de la capital, siendo la iconicidad una característica pop.

Amén de la relación de pareja, Pixie, creadora versátil, fue quizá la colaboradora más recurrente de Gurrola en los años sesenta. Su carisma escénico atrapó la imaginación —hay que decirlo, primordialmente desde una mirada masculina— de varios de su generación. Juan García Ponce, en los característicos términos de su ejercicio de crítica, diría: “Le pertenece en una medida extraña, como un don gratuito, nacido de una realidad interior, que se proyecta en cada una de sus miradas, sus gestos, sus actitudes, convirtiéndola, por encima de todo, en una *presencia*, algo que no puede adquirirse mediante recursos escénicos, pero que, por sí mismo, los transforma, dándoles una cualidad especial”.³³ Por su parte, en la reseña de un espectáculo en 1967, María Luisa Mendoza la describe: “Pixie. Pixie es larga. Pixie es flexible. Pixie canta con la desgarrada alegría de joven nueva de hoy. Pixie sale vestida de viejecita con botas y chongueretes. Pixie sale de Twiggy con su traje de metal sus botas plateadas. Pixie es todo nuestro tiempo hecho mito”.³⁴

Juan Vicente Melo la haría personaje en su novela *La obediencia nocturna* (1969), situándola en un espectáculo con ecos de *2+8 en pop*:

Otra vex Pixie. Los muebles, los accesorios, los decorados que la vuelven más clara, más presente. Un piano, una flauta, unas débiles percusiones acompañan sus gestos y movimientos que cada vez son más extraños a fuerza de ser más significativos. Tiene ahora el cabello color castaño y el vestido de terciopelo color té. Me mira, yo no puedo sostener esa mirada. Estoy seguro de que la he visto antes, en otro sitio, en otro país. Antes de cantar, dice dos o tres palabras para mí incomprensibles que luego traduce, burlándose de su acento. Encuentro que es muy hermosa.³⁵

Sobran los motivos para que la voz de Hopkin sea de las más presentes en la Colección Gurrola. Una grabación registra una suerte de ensayo íntimo, cantando a veces *a capella* y otras acompañada de la guitarra.³⁶ A mitad de una canción y otra hace *scatting* y ejercicios para ejercitar la voz. En un tema particular, alterna entre el acento irlandés y el inglés. Por momentos ríe, tose, carraspea, hay retroalimentación de micrófono: de cierta manera, el ejercicio de grabarse pare-

³³ García Ponce, *Trazos*, 116.

³⁴ María Luisa Mendoza, “*De repente en el otoño ¡ESP-1!*”, *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*), México, 1967.

³⁵ Juan Vicente Melo, *La obediencia nocturna* (México: Era / SEP, 1987).

³⁶ Colección Gurrola, *Jazz palabra / Trompeta*, FNo8010158058 /FN13070005722.

ciera una forma de exploración creativa disponible para un posterior autoanálisis (como es el caso de Gurrola mismo en otra cinta, recitando para sí fragmentos de *La cantante calva*).³⁷ Por demás, la cinta deja como testimonio el rango vocal y artístico de Pixie en su faceta de *chanteuse*. Lo que canta incluye éxitos de los sesenta (Manfred Mann, Bob Dylan), varios estándares del viejo Broadway y canciones tradicionales irlandesas; posteriormente, al parecer jugando, lee con intención dramática una publicidad de la Britain's Young Communist League, y luego, una breve narración del presidente Lyndon B. Johnson y el pólipo que se le extrajo de la garganta en noviembre de 1966, en la cual Pixie (¿o bien Gurrola?) imita la voz farsesca de un doctor.

Y si el referido '66 fue el año de un espectáculo dentro de una lógica convencional como la segunda versión de *2+8 en pop*, también lo fue de un acontecimiento radicalmente diferente en el repertorio de Gurrola: *Tonadas*. Se sitúa en la estela del *happening*, esa nueva forma del arte contemporáneo que en el entrecruce conceptual de lo plástico y lo escénico presentaba posibilidades para la ruptura del espacio-tiempo convencional y la inclusión del accidente. Como veremos en el caso de *Tonadas*, el *happening* ofrecía una difuminación entre las nociones de Arte y Vida al permitir la entrada de lo callejero y cotidiano (como el caso del Pop Art) en un espacio artístico.³⁸

El acontecimiento ocurrió en el marco del VI Festival de Teatro Latinoamericano Casa de las Américas en La Habana. Se conoce del proceso creativo y de cómo ocurrió muy a partir del relato que el director hizo de él a través de los años. En entrevista con la periodista Alegría Martínez lo contó así: invitado al festival y resistiéndose a llevar alguna pieza convencional mexicana, supuestamente efectuó el viaje con la página en blanco y en ánimo de improvisación (“¿Qué vamos a hacer? Agarré cintas de los Beatles, poemas de Octavio Paz, de Gorostiza, algo de Ibarguengoitia”).³⁹ Ya en La Habana, sumó elementos del paisaje cubano y del clima del día que llamaron su atención.

“¿Cuál es el *hit parade* de aquí?”, les pregunté.

“¿Qué es eso?”

“¿Qué es lo que se oye más, cuál es la música de acá?”

“*Dame tu chocolate, dame tu chocolate, negra, dame...*”⁴⁰

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Allan Kaprow, *How to Make a Happening* (Mass Art Inc., LP, 1966).

³⁹ Gurrola, *Juan José Gurrola. Memorias*, 37.

⁴⁰ *Ibid.*, 38.

En la escena hubo mujeres policías de tránsito, bailarinas afrodescendientes, un *pitcher* y un *catcher* de béisbol. “Y de pronto se escuchaba: *Here, There, and Everywhere ...*”⁴¹ The Beatles llegaba a través de grabadoras que, por ser del bloque del Este, distorsionaban el sonido; esta música acompañaba los movimientos seriados e inconexos de los participantes.⁴² Esta simultaneidad multisensorial de *Tonadas* bien pudo haber sido un tributo de Gurrola a la de *Words* (1962) (*Palabras*), *happening* de Allan Kaprow en el que figuraba la voz grabada del artista, pósters de publicidad, dibujos y textos en un entorno que invitaba al público a contribuir.

Tonadas representa un momento en que Gurrola quiso potenciar las posibilidades de la inmanencia en su proceso creativo y, prescindiendo de directrices dramáticas, provocó la que podemos imaginar una experiencia visual y sonora dislocada. Sin embargo, tal libertad de ataduras no parece ser de ninguna manera inocente si enfocamos la atención en la presencia sonora de The Beatles, estandartes mundiales de una nueva, potente forma de cultura popular internacional (1966 es el año de *Revolver*) en un festival del gobierno revolucionario. Durante los años sesenta cubanos, el rock en inglés conllevaba un carácter sospechoso y reaccionario, y el gesto de incluir a los de Liverpool era, por decir lo menos, arriesgado.⁴³ Tal transgresión en *Tonadas* le dio al acontecimiento un cariz político más allá de su experimentación no-narrativa. Tenemos ahí, nada menos que en el contexto extremo del resistente Estado caribeño, a un Gurrola poniendo el dedo en la llaga de una pelea cultural de los largos sesenta: sobre si la música rock y pop juvenil, devenida de las nuevas generaciones, pero ineludiblemente atada a los flujos comerciales de las grandes disqueras, podría ser aliada de los movimientos de rebelión sociopolítica o bien servía siempre a los intereses del imperialismo cultural.⁴⁴

⁴¹ Ídem.

⁴² Mariana Botey, “Discurso sobre lo ausente: Juan José Gurrola, el doblez de la neovanguardia mexicana”, en Ferreyra, *La Boîte*, 171-192.

⁴³ Ernesto Juan Castellanos, comp., *Los Beatles en Cuba: un viaje mágico y misterioso* (La Habana: Edición Unión, 1997); Lillian Guerra, “Gender Policing, Homosexuality and the New Patriarchy of the Cuban Revolution, 1965-1970”, *Social History*, 35, núm. 3 (2010): 268-289.

⁴⁴ Sin embargo, como lo muestra la investigación de *Pop América*, diseños pop fueron asumidos por la oficialidad de algunos gobiernos que se identificaron como de izquierda en el periodo de 1965-1975. En el caso de Cuba, está el movimiento cartelista y el ejemplo paradigmático del cartel de la “rosa sangrante” de Alfredo Rostgaard realizado originalmente para el simposio musical *Canción protesta* de 1967, Casa de las Américas (Jennifer Josten, “Revolutionary Currents: Pop Design Between Cuba, Mexico and California / Co-

Con respecto a The Beatles, por lo menos una vez antes Gurrola había usado su música, aunque frente a un público distinto al asistente al festival cubano: la clase media universitaria mexicana. Dicha ocasión fue la puesta de 1963 *Jazz palabra*, “en la que los Beatles se escucharon en estreno mundial en México (sic) ‘acompañando’ un poema de Malcolm Lowry (*Delirio en Veracruz*)”.⁴⁵ A la vez, será notoria en toda la mitobiografía gurroliana la suposición de que Pixie y él fueron precursores de The Beatles en México, trayendo sus discos al país y tocándolos en sus fiestas.⁴⁶

De vuelta a la presentación en la isla, en la Colección Gurrola de la Fonoteca hay una cinta titulada, precisamente, *Tonadas / Festival Cuba*.⁴⁷ Contiene el que bien puede ser el “hit” cubano al que se refiere Gurrola en su narración, con el refrán “Dame tu chocolate”. También está presente una adaptación radiofónica de algunos minutos que se anuncia como *El atentado. Fragmento*. Se trata de la comedia de Jorge Ibargüengoitia sobre los hechos del asesinato del presidente electo Álvaro Obregón, galardonada con el Premio Casa de las Américas en 1963 y montada por Gurrola hasta 1976, después de un intento frustrado de montarlo con su grupo en los sesenta, el cual, según el relato de Ibargüengoitia, “abandonó el proyecto cuando las autoridades advirtieron que iban a poner dificultades para la representación, porque les parecía que la obra era irrespetuosa para la memoria de varias figuras de nuestra historia”.⁴⁸ Conjeturo que dicho pequeño montaje en audio fue ese “agarré algo de Ibargüengoitia” que el director llevó para el Festival, tres años después del galardón y tal vez en busca de un espacio más libre para su representación.

También en la cinta figuran anuncios radiofónicos humorísticos que acompañaron esta adaptación radial. Podemos asumir que fueron ideados por Gurrola y su círculo; algunos son de productos reales y otros de marcas probablemente inventadas. Uno de ellos: “Recordar es vivir, y para recordar lo mejor es beber, y para beber lo mejor es *Vino Santa María. Vino Santa María*, el muy buen vino

rientes revolucionarias: el diseño pop entre Cuba, México y California”, en *Pop América. 1965-1975*, ed. Esther Gabara (Durham, North Carolina: Nasher Museum of Art at Duke University, 2018), 72-87.

⁴⁵ Melo, *Notas sin música*, 128.

⁴⁶ Carlos Martínez Rentería, “Ser contracultural es de buen gusto. Entrevista con Juan José Gurrola”, *Generación*, año XII, núm. 31 (2000): 8.

⁴⁷ Colección Gurrola, *Tonadas / Festival Cuba*, FNo8010158069.

⁴⁸ Jorge Ibargüengoitia, “Prólogo”, en *El atentado* (México: Editorial Joaquín Mortiz, Serie del Volador, 1978), citado en Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge* (México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1989), 72.

mexicano”. Un siguiente anuncio, a todas luces reusado de la coreografía de 1966 titulada *Chocolates*, orquestada por Gurrola y Hopkin: “*El Chocolate Abuelita*, el chocolate que a todos nutre y agrada, presenta... *Chocolates*. Y recuerde: cuando usted toma chocolate, su corazón late”. Una siguiente pieza sonora imita la intervención de un locutor en una estación musical: “Y ahora presentamos un programa mexicano, hecho por mexicanos para los mexicanos con el grupo mexicano (alguien lo corrige: “inglés”) inglés de Los Beatles con una complacencia para José Sánchez: *Good Day, Sunshine!* que quiere decir “El sol sale a la misma hora, por el mismo lado y por este mismo canal”. Le sigue la consabida canción.⁴⁹

Más anuncios radiales falsos: “¡Ahhh! ¿Falta de equilibrio? ¿Falta de gracia? ¿Falta de empatía con el mundo? No se tambalee. Simplemente, baje el pie. No nos defraude”. Luego, enfático:

Y ahora, ¡por fin! *Teatro Sed* (y entra sonido de una botella descorchándose; luego agua cayendo y wc descargándose). *Corona* y *Coronita*, su cerveza preferida, presenta su noticiero de las 7:15. Flash de último momento. Esta es XERQ dando las últimas noticias de las 7:15. Pero antes, una amable sugerencia. *Pantarrás*, señora. Confidencialmente, en pantaletas... *Pantarrás*”. Una locutora remata: “Y para su hijita: *Discretita*.”⁵⁰

Y, como parte de la propia narración de *El atentado*, haciendo alusión al magnicidio central en la trama:

Después de condenado a muerte, José Pereyra, el obispo y el presidente electo se reunieron, y este declaró: ‘El conflicto religioso debe terminar’, a lo cual respondió el obispo: ‘No hay conflicto religioso que no pueda solucionar la buena voluntad de ambas partes y brindaron afectuosamente con... Brandy *Presidente*, el brandy de las grandes ocasiones... y *Presiden Soda*, Presidente con soda... ¿Nos echamos otro Presidente? ¿Ooootro?’⁵¹

Estas sorprendentes piezas sonoras tienen correspondencia con otras similares, como la cinta rotulada *Museo / Ray Conniff*.⁵² Contiene audios utilizados para una escenificación en el marco de los llamados “Museos Dinámicos”, orquestados por el arquitecto Manuel Larrosa y el funcionario cultural Miguel Salas Anzures, como acontecimientos artísticos interdisciplinarios situados en

⁴⁹ Colección Gurrola, *Tonadas / Festival Cuba*, FNo8010158069.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² Colección Gurrola, *Museo/Ray Conniff*, FNo8010158074.

espacios urbanos recién construidos. Gurrola fue responsable de uno de estos Museos, efectuado la noche sabatina del 3 de junio de 1967 en la nueva residencia de Ruth y Carlos Michel, en San Jerónimo, enclave de la burguesía sureña capitalina. El evento conjuntó una exposición visual —probablemente con las obras visuales gurrolianas de esos años que hoy conocemos— además de una puesta en escena que abarcó varias zonas de la construcción.⁵³

Algunas páginas mecanografiadas pertenecientes al Archivo Gurrola son parte del libreto de esta pieza.⁵⁴ Comienza en el comedor de la casa Michel con personajes de una gran domesticidad: Papá (Sergio Guzik), Mamá (Jackie Guzik), Hijo (Michel Strauss), Hija (Mara Larrosa), Sirvienta (Marta Aura). La familia degusta un americanizado banquete de Coca Cola, salchichas, palomitas y demás alimentos. El texto hallado sugiere que al menos una parte de la representación se basaba en la declamación de breves poemas con un tono afin a las vanguardias del siglo xx. A menudo, en ellos surgen referencias a insignias de la vida moderna como marcas de automóvil, el sonido estereofónico, las flores de plástico, etcétera.

Propongo que los audios encontrados en la cinta *Museo/ Ray Conniff* corresponden a indicaciones en el libreto. Después de una música introductoria llena de expectativa y misterio —el *easy listening* “The Moon Was Yellow”, de Ferrante & Teicher— que probablemente acompañaría la llegada de los espectadores, se escucha la voz de Gurrola, seria y en tono de instructivo:

Señoras y señores, les invitamos a pasar al centro de la sala para escuchar unas palabras referentes a la composición y realización arquitectónica de esta casa construida y diseñada por el arquitecto Manuel Larrosa, a quien está dedicada esta presentación. (Pausa.)

Su atención, por favor. Debido a que este primer acto se desarrollará en toda la casa, suplicamos a ustedes no ocupar las áreas de mayor circulación, especialmente los pasillos y las escaleras para no obstruir el movimiento de los actores. Asimismo, el segundo acto se llevará a cabo después de un breve intermedio en la estancia junto a la chimenea, por lo cual les rogamos dejar libre esa área durante el intermedio. Finalmente, aprovechando el segundo intermedio, les rogamos pasen al jardín para ver el desarrollo del tercer acto. Agradecemos la cooperación de los actores que han colabo-

⁵³ Angélica García, “Museos Dinámicos / Dynamic Museums”, en catálogo de la exposición *Desafío*, 528-531.

⁵⁴ Angélica García, “Emergencia del acontecimiento en el arte / The Emergence of Occurrence in Art”, en catálogo de la exposición *Desafío*, 227-228; María Luisa Mendoza, “La O por lo Redondo”, *El Día*, 7 de julio de 1967.

rado a la preparación de este pequeño espectáculo; y a ustedes, su amable asistencia. Muchas gracias.⁵⁵

A continuación, vienen dos falsos spots radiofónicos más, en el mismo tono engolado y al borde de la caricatura de los de *Tonadas / Festival Cuba*. Aparece de nuevo la referencia a ANADIR, asociación en apariencia ficticia que quizá fuera un guiño irónico al circuito de directores de vanguardia (como Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza) al que Gurrola pertenecía. Resaltan, entre los recursos humorísticos, la utilización de un cursi lenguaje patriótico, además de otro elemento idiosincráticamente mexicano: el albur.

ANADIR, la Asociación Nacional de Directores de Teatro, es una mutualidad destinada por ella misma a integrar un repertorio. ANADIR es nuestra, por eso la recomendamos, para fiestas, reuniones, neurosis y festivales de teatro. Si no sabe qué poner, ANADIR debe traer. (cantado como *jingle*) aaanaadiiir.

Señor, señora, cuando le digan “Pague después”, no lo crea. Este es un mundo feliz porque nosotros lo hacemos. Celeste, la compañía que lo hará viajar sin que le cueste, es la única autorizada para llevarle allende a los confines patrios. Celeste, una organización de mexicanos para servir a usted.

¿Intranquilo? ¿Acosado? ¿Puritano? En fin, ¿molesto? ¡No se sienta mal! *Siéntese...* bien. Para combatir la presión aquí está una solución. Abramos ya, por fin, el telón.⁵⁶

Después, sobreviene una grabación real de la radio que el público capitalino reconocería como propia de la XEQK *La Hora Exacta de México*. Desde 1940, esta emisora daba minuto a minuto el tiempo mientras que las rápidas voces de locutores intercalaban publicidad de todo tipo. Así, el Museo Dinámico daba inicio con *spots* de una escuela de enseñanza de inglés; viajes a Guadalajara, Mazatlán y Sonora; una casa en venta; una mecánica; inversiones; marcas de cerveza, refresco, tequila; relojes Haste... hasta que el locutor anuncia: “Son las 8 horas, las 8 en punto de la mañana”, y se escucha el sonido de un despertador que daría comienzo a la representación.

Tanto *Tonadas* como el *Museo Dinámico de casa Michel* son señaladas como incidencias de Dom Art. Gurrola lo desarrolló como concepto haciendo una suerte de respuesta, en son de *beau geste* y provocación, al auge mundial del Nouveau Réalisme y el Pop Art. Igual que este último, el Dom tuvo un especial

⁵⁵ Colección Gurrola, *Museo/Ray Conniff*, FNo8010158074.

⁵⁶ *Ibíd.*

interés por los objetos de la vida hogareña, lo *doméstico*, aunque el término también pudiera jugar duchampianamente con la palabra en inglés *dumb*, pronunciada igual y que puede significar tanto *bobo* (lo cotidiano, prosaico) como *mudo* (lo conceptual).

Desde su carácter de operación estética, el Dom se puso como meta desacralizar las imágenes de consumo deificadas por el pop. En palabras del escultor James Metcalf, "(l)a lata de Campbell Soup es abierta como la caja de Pandora, se abren y aparecen las dudas".⁵⁷ A la vez, el movimiento ponía sobre la mesa la reflexión de cómo se filtraba el imaginario aspiracional de la vida estadounidense en la clase media mexicana, amén de los consabidos choques culturales.⁵⁸ (Esta contienda con la americanización sería muy tangible en el caso cubano de *Tonadas*, en el entrecruce The Beatles, el beisbol y la música local.)

En aras de la mencionada domesticidad, Gurrola insistiría en un supuesto talante reaccionario del Dom, el cual siempre "es burgués, es porfirista".⁵⁹ El emblema del movimiento sería, pues, el matrimonio de sólida comodidad hogareña escenificado con ironía por Hopkin y Gurrola en presentaciones y entrevistas.⁶⁰ Tal carácter performático fue distintivo del Dom Art y se manifestó a través de acontecimientos escénicos y en medios como revistas y televisión. También se crearon piezas visuales, muchas de ellas *collages* fotográficos derivados del mundo de la mercadotecnia. Como Warhol, Gurrola conoció el ámbito de la publicidad, al haberse desempeñado en J. Wasserman, S. A., como creador de campañas (de hecho, en una de las cintas se consignan grabaciones de promocionales para relojes *Steelco*).⁶¹

Y a la par de las apropiaciones visuales del Dom, están las referidas piezas sonoras halladas en el archivo. Como ya vimos, usan recursos del lenguaje radiofónico convencional (hipérboles, frases hechas, palabras "elegantes", tono lustroso, *slogans* repetitivos y de fácil memorización), además de la ampulosa ora-

⁵⁷ James Metcalf, "Dom Art: el espejo ahumado de Tezcatlipoca", *La Cultura en México* (suplemento del semanario *Siempre!*), núm. 294, 4 de octubre de 1967.

⁵⁸ Botey, "Discurso sobre lo ausente", 182-191; Natalia de la Rosa, "Pop Writing in America: Between Art Criticism and Theory / Los escritos sobre el arte pop en América: entre la crítica y la teoría", en *Pop América. 1965-1975*, ed. Esther Gabara (Durham, North Carolina: Nasher Museum of Art at Duke University, 2018), 168; Natalia de la Rosa, "Dom Art", en catálogo de la exposición *Desafío*, 100.

⁵⁹ Estudio de Investigaciones Escénicas, "Programa '¿Qué es el Dom Art?' para el programa Proyección de Excelsior (guion)", s/f, 4.

⁶⁰ "Juan José Gurrola (perfil/ entrevista)", *Onda*, 1967.

⁶¹ Colección Gurrola, *Música moderna / Luces femeninas*, FN08010158071 / FN17070008787.

toria patriótica del México desarrollista. Podrían pasar tranquilamente como genuinas en sus primeros segundos hasta que un giro humorístico nos revela su impostura, pero ese momento inicial de credulidad es el que nos desnuda el absurdo normalizado de la retórica publicitaria. El Dom Art de Gurrola juega así con el mismo carácter ambivalente del Pop Art de aceptación / sospecha con respecto al mercado mundial de imágenes de consumo y los mensajes de los medios masivos, si bien con estos últimos ya había experimentado más temprano en su carrera, como en el caso del *newsreel* de *La piel de nuestros dientes*, poseedor del mismo lenguaje vendedor incansable y “nivelador” epitomizado por La Hora del Observatorio. Gurrola, fascinado por estos motivos, los reelaboró una y otra vez a lo largo de su carrera, como cuando repite el beisbol de *Tonadas* en su puesta *La tragedia de las tragedias o Vida y muerte de Pulgarcito el Grande*, de Henry Fielding (1966-1967), donde acaso el deporte perdiera su carga de cubanidad y asumiera el papel emblemático que tiene en la cultura popular estadounidense.⁶²

Nuestro itinerario ha transitado ya por varios usos de elementos pop en los primeros años de la larga carrera de Gurrola. Una última grabación por considerar en esta ruta es la contenida en *Fiesta Nacional. Buenas musas / Concierto de Aranjuez*.⁶³ Resulta un elocuente ejemplo del reciclaje que Gurrola y compañía daban a las cintas. Todo indica que en un principio *Fiesta Nacional* tenía las canciones que figuran en *Tajimara* (1965), mediometraje que cuenta dos historias de amor trucas en el contexto de las fiestas pobladas por cameos de personajes reales del círculo gurroliano. Aún se pueden escuchar pedazos de dos de estos temas musicales: “Do You Ever Think of Me”, con Billy May and His Orchestra y “Anyone Who Had a Heart”, de Burt Bacharach y Hal David en la versión de Cilla Black. Ahora bien, encima de gran parte de ambas pistas (y cualquier cosa que estuviera originalmente en esa cinta) se grabó una reunión de Gurrola y Hopkin con música y amigos. De manera irónica y sintomática, una incidencia grabada de la vida, una fiesta, se cruza en este documento sonoro con música usada en una obra de ficción justamente inspirada en ese estilo de vida.

“Do You Ever Think of Me?” acompaña, de manera diegética, una secuencia en que los personajes interpretados por Pixie Hopkin y Beatriz Sheridan bailan una rutina para divertir a artistas y escritores. El convivio, antes musicalizado

⁶² Las cintas que tienen elementos de la puesta de *La tragedia de las tragedias o Vida y muerte de Pulgarcito el Grande* no se han examinado pues aún no han sido digitalizadas.

⁶³ Colección Gurrola, *Fiesta Nacional / Concierto de Aranjuez*, FNo8010158075 / FN17070008797.

con jazz, de pronto se colma con la pegajosa melodía de esta canción con orquestación *big band* de los cincuenta. La danza (que llaman “numerito”) provoca las risas y aplausos de los invitados. En medio del carácter esnob de la fiesta, “Do You Ever Think of Me?” es una invitación a recordar, a través de una canción melosa, el mundo del pasado, aquel de la niñez o primera juventud de los asistentes. Gurrola hace un tributo nostálgico a esa música conservadora que, de manera a la vez irónica y entrañable, establece un contrapunto a la adultez de su generación en los tumultuosos sesenta.

Por su lado, “Anyone Who Had a Heart”, casi contemporánea a la realización de la película, forma parte de una corriente sofisticada de canción romántica; aquella surgida del célebre Brill Building de Nueva York y considerada, como el *bossa nova* de 2+8 *en pop*, una especie de estamento alto de la cultura popular. Conviven en la canción el doloroso arrebato de la decepción amorosa (en la letra de Hal David e interpretación de Cilla Black) y la elegancia de la música a cargo de Bacharach. En una película cuya inmensa mayoría de la música extradiegética es la banda angustiosa y oscura del compositor mexicano Manuel Enríquez, Gurrola hace estallar el pop de “Anyone Who Had a Heart” en las últimas secuencias en que un desbarranco amoroso se cierne sobre ambas parejas. De esa manera, brinda un tono de alto melodrama, “popular” aunque nunca ramplón, que contrasta con el modo modernista e intelectual del resto de la obra, estableciendo así una especie de delicado equilibrio entre ambos tonos.⁶⁴

Por ende, como decíamos: intercalada con el nostálgico y catártico pop de *Tajimara* se halla la mencionada grabación de la reunión real. Recuerda a los numerosos testimonios de las reuniones estrafalarias de la época en el departamento de Hopkin y Gurrola en el Edificio Condesa.⁶⁵ Dos participantes mujeres cantan, acompañadas de la guitarra, un corrido picante dedicado a Juan Vicente Melo, amigo y vecino de los anfitriones:

Era Juan Vicente Melo
te lo, te lo,
te lo juro por quien quieras
el más fiero entre las fieras

⁶⁴ Daniel Escoto, “*Vade Ultra!*, Intelligentsia y pop de mediados de los sesenta en la Ciudad de México a través de tres películas experimentales”. Tesis de doctorado, Universidad Iberoamericana, 2018, 52-96.

⁶⁵ Huberto Batis, “Las fiestas ‘orgiásticas’ de los 60” (28 de mayo de 2016), *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, consultado el 31 de agosto de 2023, confabulario.eluniversal.com.mx/las-fiestas-orgiasticas-de-los-60/.

y si es que lo dudas, vieras
cuando el Melo estaba en celo
cómo se lo, se lo
envolví en un pañuelo
para que no se le viera.⁶⁶

A través de la remembranza de José de la Colina, sabemos que los integrantes del grupo de Difusión Universitaria solían dedicarse canciones humorísticas.⁶⁷ En esta grabación de fiesta también está el escritor Tomás Segovia, quien riendo canta sobre sí mismo los versos: “Lindos versos y prosas escribe Tomás / Mientras más los leo, me gustan más”, y a su vez algunos de la concurrencia canturrean: “Tomás, Tomás, ¡qué bueno estás!”⁶⁸

Hopkin y Gurrola presiden la reunión. Él “conduce” el evento como si se tratara de un programa televisivo o radiofónico. Lo hace en un francés macarrónico, e intercala, con una indiferencia desdeñosa que parece parodiar la de ciertos personajes del cine Nouvelle Vague, la frase “*Ça m’est égal*” (me da lo mismo) entre las participaciones de los amigos. Incluso en dado momento Pixie intenta ponerle un alto. También la cábula salaz sobre Juan Vicente Melo (con el “Melo-Melo, Te lo-te lo” y sus variantes) es obstinada.

En una segunda parte de la grabación, los asistentes cantan temas mexicanos. “It’s Alicia Prado’s time!”, anuncia Gurrola. Prado, colaboradora en aquella época de Difusión Cultural y de Publicaciones en la UNAM, entona boleros y pronto le siguen los propios Juan José y Pixie. Se asoma así el poderoso bagaje cultural que portaba la generación con respecto a la canción mexicana preconizada por la XEW y la industria discográfica.

El acto de tener una grabadora en la reunión social y registrar lo que en ella pasa está incluido en secuencias de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) y *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967). El último documento sonoro de nuestro itinerario consigna una especie de juego donde la convivencia adoptaba significativamente el lenguaje de los medios de comunicación masiva. Asimismo, la fiesta como experiencia y acontecimiento —como “programa”— interesó a Gurrola y a sus

⁶⁶ Colección Gurrola, *Fiesta Nacional. Buenas musas / Concierto de Aranjuez*, FNo8010 158075 / FN17070008797.

⁶⁷ José de la Colina, “Juan Vicente Melo, el obediente nocturno”, en *Personerío (del siglo xx mexicano)* (Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2005), 143-169, consultado el 31 de agosto de 2023, <https://retratosliterarios.colsan.edu.mx/?p=1486>.

⁶⁸ Colección Gurrola, *Fiesta Nacional. Buenas musas / Concierto de Aranjuez*, FNo80 10158075 / FN17070008797.

contemporáneos, siempre ávidos de autorrepresentarse, como es el caso de *Tajimara*. Poniendo a prueba los límites entre Arte y Vida, convertían sus vidas en espectáculo.

Al término de la ruta sonora se constata que la inclusión del pop en el joven Gurrola no fue unívoca sino que se aproximó a varias tendencias de su tiempo. Por un lado, es destacable la utilización irónica (es decir, crítica) de un lenguaje ubicuo de la modernidad de posguerra en aras de parodiar o subvertir su retórica: la puesta de *La piel de nuestros dientes*, con su *newsreel* delirante, se inscribió en una extensa corriente internacional de teatro de avanzada que comentaría y denunciaría la situación apremiante de la humanidad en el siglo xx de cara a la experiencia traumática de las guerras mundiales, así como a la amenaza nuclear. En otras experiencias, el giro irónico pop atizó otra condición moderna aporética, la de la sociedad burguesa (pensemos en *La cantante calva*, *Museo Dinámico*), representada a menudo por el carácter anodino y “congelado” de una ubicua música comercial comúnmente cuestionada en cuanto a gusto (el *kitsch* exotizado en *Oh papá, pobre papá*) aunque también fetichizable en cuanto a su valor nostálgico (*Tajimara*).

La llamada *nivelación* ocurrió en numerosos montajes, pero no perdamos de vista que, predominantemente, fue efectuada desde el punto de vista del creador de vanguardia que recoge lo que ocurre en los mundos populares: un ejercicio de apropiación. Como caso de cierta excepción estará *2+8 en pop*, que aún con el cariz importante de estar dirigida por Gurrola —agente del prestigiado círculo garciaponciano y del intelectualizado teatro universitario— participaba del antes mencionado gesto “a contracorriente” —al ser una puesta predominantemente pop concebida como un espectáculo— que tenía sus guiños hacia una cultura literata. Pareciera que con esta experiencia Gurrola, en complicidad con Pixie, deseaba tantear los límites de su propio estatus de artista para probar ser un *entertainer*, así como también desdibujaba otras fronteras disciplinares en sus variados proyectos.

A esto debemos añadir una dimensión más: Gurrola se sirvió de distintos registros pop tanto en sus proyectos más situados en el marco de un modernismo (*La piel*, *La cantante*) como en otros de formas de arte desmaterializado (*Tonadas* y *Museo*). Su labor en la década de los sesenta sirve como una muestra elocuente de una continuidad —por estudiarse— que enlaza dos modos, moderno y contemporáneo, en cuanto a un interés por las manifestaciones populares.

Por otro lado, la referida autorrepresentación de Gurrola y amigos en la cinta de *Fiesta Nacional* brinda material para pensar en la asimilación de los lengua-

jes mediáticos en nuestro referido ejercicio de apropiación irónica por parte de las élites culturales. Este audio se emparenta, por ejemplo, con la fononovela titulada “Lo que la Mafia se llevó”, con fotografías de Héctor García, diseñada por Vicente Rojo con textos “de Walt Disney” y publicada en septiembre de 1965 en el suplemento *La Cultura en México*, de la revista *Siempre!*; en ella tenemos una suerte de ficcionalización humorística, en este caso del círculo de Carlos Fuentes y Rita Macedo, de una fiesta donde se codean intelectuales con figuras del entretenimiento.

En uno y otro caso, es palpable una ambigüedad: son inciertos los linderos entre la autocrítica y la autopromoción en estos documentos de “retrato de familia” tan socorridos en la época. Esta irresolución, quizá deliberada, está en sintonía con la ya referida situación del pop art en la conversación cultural y artística de la década: su vacilación entre ser una diatriba o una celebración a una sociedad de hipertrofiado consumo de productos e imágenes.

Se puede decir que la interacción de Gurrola con las tendencias artísticas globales escénicas, plásticas, poéticas y musicales se cristalizó en un repertorio caleidoscópico y prolijo, tanto de exploración crítico-conceptual como formal, retórica y transgresora de los géneros. Asimismo, Gurrola entendió muy bien que no era indispensable una definición tajante entre el personaje, el artista y el pensador de su propia obra.

El carácter experimental polimorfo de su trabajo no puede observarse de manera separada a su carácter de agente en una importante transición: de los valores del alto modernismo de la generación de Medio Siglo a los nuevos caminos posibles del arte contemporáneo en los siguientes decenios, tantos de ellos entrecruzados con lo mediático y lo popular.

Agradezco el invaluable apoyo de Angélica García, de Rosa Vivanco y de la Fundación Gurrola, así como de la Fonoteca Nacional.

Bibliografía

- BATIS, Huberto. “Las fiestas ‘orgiásticas’ de los 60” (28 de mayo de 2016), *Confabulario, suplemento de El Universal*, consultado el 31 de agosto de 2023 <<https://confabulario.eluniversal.com.mx/las-fiestas-orgiasticas-de-los-60/>>.
- BOTEY, Mariana. “Discurso sobre lo ausente: Juan José Gurrola, el doblez de la neovanguardia mexicana”, en *La Boîte de J.J. Gurrola*, ed. Andrea Ferreyra, 171-192. México: UAM / UNAM / Fundación Colección Jumex, 2014.
- CASTELLANOS, Ernesto Juan, comp. *Los Beatles en Cuba: un viaje mágico y misterioso*. La Habana: Edición Unión, 1997.

- COLECCIÓN JUAN JOSÉ GURROLA (digitalización de cintas magnetofónicas de su producción artística de los años 60). Fonoteca Nacional, Ciudad de México.
- COLINA, José de la. “Juan Vicente Melo, el obediente nocturno,” en *Personerío (del siglo XX Mexicano)* (Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2005), 143-169, consultado en agosto 31, <https://retratosliterarios.colsan.edu.mx/?p=1486>.
- DUFF, Wendy M., y Verne HARRIS. “Stories and Names: Archival Description as Narrating Records and Constructing Meanings”, *Archival Science*, 2 (2002): 263-285.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1999.
- EDER, Rita, ed. Catálogo de la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967 / Defying Stability. Artistic Processes in Mexico 1952-1967*. México: UNAM / Turner, 2014.
- ESCOTO, Daniel. “El escorpión, la máscara y la jaula: tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años setenta”, en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, editado por Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine, 197-212. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.
- ESCOTO, Daniel. “Prólogo”, en *Doce y una, trece (Juan García Ponce)*, editado por Alfonso D’Aquino, 9-28. Huitzilac, Morelos: Ediciones Odradek, 2023.
- ESCOTO, Daniel. “Vade Ultra! Intelligentsia y pop de mediados de los sesenta en la Ciudad de México a través de tres películas experimentales”. Tesis de doctorado, Universidad Iberoamericana, 2018.
- ESTUDIO de Investigaciones Escénicas, A. C. “Programa ‘¿Qué es el Dom Art?’ para el programa Proyección de Excelsior”, s. f.
- FERREYRA, Andrea, coord. *La Boîte de J. J. Gurrola*. México: UAM / UNAM / Fundación Colección Jumex, 2014.
- GABARA, Esther, ed. *Pop América 1965-1975*. Durham, North Carolina: Nasher Museum of Art at Duke University, 2018.
- GARCÍA, Angélica. “Emergencia del acontecimiento en el arte / The Emergence of Occurrence in Art”, en catálogo de la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967 / Defying Stability. Artistic Processes in Mexico 1952-1967*, ed. Rita Eder, 220-229. México: UNAM / Turner, 2014.
- GARCÍA, Angélica. “La creación del intangible. Aproximaciones al epifenómeno”. En *La Boîte de J. J. Gurrola*, coord. Andrea Ferreyra, 71-87. México: UAM / UNAM / Fundación Colección Jumex, 2014.
- GARCÍA, Angélica. “Museos Dinámicos / Dynamic Museums”, en catálogo de la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967 / Defying Stability. Artistic processes in Mexico 1952-1967*, ed. Rita Eder, 528-531. México: UNAM / Turner, 2014.
- GARCÍA, Miguel A. “El archivo sonoro y sus ausencias”, en *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, ed. Miguel A. García, 65-77. Berlin, Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, 2023.
- GARCÍA Ponce, Juan. *Trazos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Colección Poemas y Ensayos, 1974.

- GARCÍA Ponce, Juan. “Tajimara en cine”, en *Tajimara (guion)*, 79-84. Huitzilac, Morelos: Ediciones Odradek, 2022.
- GUERRA, Lillian. “Gender Policing, Homosexuality and the New Patriarchy of the Cuban Revolution, 1965-1970”, *Social History*, 35, núm. 3 (2010): 268-289.
- GURROLA, Juan José. *Memorias (conversaciones con Alegría Martínez)*. Editado por Alegría Martínez. México: Ediciones El Milagro, 2007.
- HOFFMANN, Anette. “Introduction: Listening to Sound Archives”, *Social Dynamics*, 41, núm. 1 (2015): 73-83.
- HOPKIN, Pixie, y Nacho MÉNDEZ. *2+8 en pop*. Capitol Records, 1966.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. “Prólogo”, en *El atentado*. México: Editorial Joaquín Mortiz, Serie del Volador, 1978.
- JOSTEN, Jennifer. “Revolutionary Currents: Pop Design Between Cuba, Mexico and California / Corrientes revolucionarias: el diseño pop entre Cuba, México y California”, en *Pop América. 1965-1975*, ed. Esther Gabara, 72-87. Durham, North Carolina: Nasher Museum of Art at Duke University, 2018.
- “JUAN José Gurrola (perfil/ entrevista)”. *Onda*, 1967.
- KAPROW, Allan. *How to Make a Happening*. Mass Art Inc., 1966.
- KEIGHTLEY, Keir, “Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946-1966”, *American Music*, 26, 3 (2008): 309-335, consultado el 31 de agosto de 2023 en <https://scholarlypublishingcollective.org/uip/am/article-abstract/26/3/309/258445/Music-for-Middlebrows-Defining-the-Easy-Listening?redirectedFrom=fulltext>
- LANGE, Britta. “Archival Silences as Historical Sources. Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915-1918) from the Berlin Lautarchiv”. *SoundEffects*, 7, núm. 3 (2017): 47-60.
- LEÑERO, Vicente. *Los pasos de Jorge*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1989.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de. “¡Ay papá, pobre papá!... Estoy muy triste porque en el closet te colgó mamá, en la sala Milán”. *Novedades*, 1964.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de. “2 más 8 en pop, en el Teatro Jesús Urueta”. *El Heraldito de México*, 1966.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de. “Dos estrenos sin mayor importancia”. *Novedades*, 31 de julio de 1958.
- MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos. “Ser contracultural es de buen gusto. Entrevista con Juan José Gurrola”, *Generación*, año XII, núm. 31: 6-13.
- MELO, Juan Vicente. *La obediencia nocturna*. México: Era / SEP, 1987.
- MELO, Juan Vicente. *Notas sin música*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- MÉNDEZ, Nacho (biografía). Video de YouTube, 01:49:27, publicado por “Leo Méndez”, 7 de agosto de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=oaZwMByrUKQ&t=1986s>.
- MENDOZA, María Luisa. “Shakespeare de frente y de canto”. *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*). México, 1965.
- MENDOZA, María Luisa. “De repente en el otoño ¡ESP-1!” *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*). México, 1967.
- MENDOZA, María Luisa. “La O por lo Redondo”. *El Día*, 7 de julio de 1967.
- METCALF, James. “Dom Art: el espejo ahumado de Tezcatlipoca”. *La Cultura en México* (suplemento del semanario *Siempre!*), núm. 294, 4 de octubre de 1967.

- RÍO, Marcela del. “¡Ay papá, pobre papá! Estoy muy triste porque en el closet te colgó mamá”. *Diorama de la Cultura (Excelsior)*, 1964.
- ROSA, Natalia de la. “Dom Art”, en catálogo de la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, ed. Rita Eder, 100-103. México: UNAM / Turner, 2014.
- ROSA, Natalia de la. “Pop Writing in America: Between Art Criticism and Theory / Los escritos sobre el arte pop en América: entre la crítica y la teoría”, en *Pop América. 1965-1975*, ed. Esther Gabara, 158-171. Durham, North Carolina: Nasher Museum of Art at Duke University, 2018.
- SOLANA, Rafael. “Ay, papá, pobre papá, estoy muy triste porque en el clóset te colgó mamá de Arthur Kopit, dirige Juan José Gurrola”. *Siempre!*, 29 de julio de 1964.
- SOLANA, Rafael. “*La cantante calva* de Ionesco, dirige Juan José Gurrola”. *Siempre!*, 6 de mayo de 1970.

Daniel Escoto

Es maestro en Historia del Arte por la UNAM y doctor en Comunicación por la Universidad Iberoamericana. Entre sus publicaciones se cuentan los artículos “1, 2, 3, 4, 5 a gogó: Pop, Avant-Garde, and TV in Late-Sixties Mexico” (*The Journal of Popular Culture*, 54, núm. 1), “El escorpión, la máscara y la jaula: tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años sesenta” (en *Los estatutos de la imagen. Creación, manifestación, percepción*, ed. Linda Báez y Emilie Carreón, IIE/UNAM) y “¡La radio y la crítica!” (en *Genealogías del arte contemporáneo*, ed. Rita Eder, IIE/UNAM).