

JUAN ARTURO BRENNAN

CANTATAS, ÓPERAS INSOMNIOS

ENTREVISTA A FEDERICO IBARRA

Nacido en la ciudad de México en 1946, Federico Ibarra realizó la carrera de compositor en la Escuela Nacional de Música de la Universidad. Ha estudiado después en Francia y en España. Actualmente, además de sus actividades como compositor y pianista, es catedrático en la Escuela Nacional de Música y coordinador del Taller de composición del CENIDIM.

—En su obra, uno de los elementos más importantes ha sido la utilización del texto.

—Viéndolo desde un punto de vista global, una gran parte de mi producción sí está dedicada a la música con texto. Esto tiene varias conexiones; una de las primeras es que, al principio de mi carrera como compositor, uno de los medios más accesibles para la composición que yo tenía era un coro. Forzosamente, la música coral debe tener un texto, al menos en la mayoría de las ocasiones. Esta afinidad literaria tiene muchas correspondencias en mi música; principalmente, un acercamiento muy intenso a la estética surrealista y lo que ésta representaba para mí. Es por eso que la primera de mis siete cantatas se titula *Paseo sin pie*, sobre un texto de Carlos Pellicer en homenaje a Remedios Varo. Aquí se conjugaban dos de mis grandes preocupaciones: una, que es la literatura, otra que es la pintura. De ellas, claro, la más cercana a la música es la literatura; la pintura nunca ha sido tomada como un punto de referencia, y a mí esto siempre me ha preocupado. No se ha tratado de hallar una relación directa y fácil de identificar entre pintura y música, sino una relación totalmente interna. Después de esta *Cantata I*, el surrealismo me siguió motivando, habiendo sido una de las corrientes que más ha aportado para mí en el campo de las ideas no estrictamente musicales. Básicamente, me interesó la libertad posible para el artista a través de toda una serie de relaciones oníricas. Descubro entonces a un poeta que ha sido quizá el eje central de los textos que he utilizado: Xavier Villaurrutia. En Villaurrutia he encontrado a quien creo que es, en México, el mejor poeta del siglo XX. La elaboradísima sencillez de sus textos corresponde exactamente a la idea que yo tengo de la poesía. En esta búsqueda de textos de mi primera etapa no me concentré exclusivamente en poetas mexicanos, sino que incursioné en otras poesías. Por ejemplo, Tristán Tzara, ya no conectado con el surrealismo sino con el dadaísmo, y que dio origen a mi Cantata IV, *Dadá*. De Verlaine y Baudelaire son los textos que utilizo en mi penúltima cantata, la Cantata VI, *Del Unicornio*. Es claro que en todo esto me ha estado preocupando de una manera muy significativa la utilización del texto, y estoy recurriendo a muchas fuentes para hallar lo que busco. Utilizo también a dos autores, André Breton y Franz Kafka, para una obra orquestal titulada *El proceso de la metamorfosis*.

—En esos textos hay también una referencia a Usigli...

—Sí. Rodolfo Usigli hace una especie de paráfrasis de un texto de André Bretón, a través de una imagen poética que desarrolla. Después me dirijo claramente hacia la recuperación de la poesía mexicana. Esto es muy claro en dos de mis obras: una de ellas es las *Cinco canciones de la noche*. En ellas, elijo a poetas de tres generaciones diferentes. Por un lado, Villaurrutia y Pellicer; de otra generación, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco y, finalmente, a la generación más joven, representada por José Ramón Enríquez. En estas canciones, el elemento textual que unifica todo es la idea de la noche; creo que aquí la referencia surrealista ya se ha perdido, aproximadamente desde 1973. A partir de entonces, me han interesado los textos en sí mismos, y no como enlace con la idea estética a la cual se refieren. La otra obra a la que me refiero son las *Tres canciones de amor*. En ella, reúno textos de dos poetas de Contemporáneos: Salvador Novo y, nuevamente, Xavier Villaurrutia, y José Ramón Enríquez, este último, otro de mis más grandes descubrimientos en la poesía. Estas obras en las que empleo un texto específico, son obras corales, o cantadas, o narradas. Tanto en *El proceso de la metamorfosis* como en el *Rito del reencuentro*, empleo un narrador que se contrapone a la orquesta.

—¿Te adhieres en tus cantatas a un modelo formal aproximado a la cantata de otras épocas?

—Creo que la primera definición de *cantata* que puede ser hallada en un diccionario es que es una obra para cantar, y en este sentido la he tomado yo. Simple y sencillamente, una obra para ser cantada. No me adhiero a ninguna de las formas tradicionales de la cantata; el máximo representante de esta forma vocal ha sido Johann Sebastian Bach, que reunió muy diversos elementos en cientos de cantatas. En aquella época, la diferencia entre una cantata religiosa y una cantata profana era muy clara. Para nuestro tiempo, y para mí, la diferencia ya no existe, sobre todo con la utilización de textos como los que yo utilizo, en los que, por supuesto, puede haber muchos tintes religiosos, o místicos, o incluso metafísicos, aunque no sea esto en esencia lo que busco en estas obras.

—La Cantata III, *Nocturno de la estatua*, incluye música electrónica...

—Sí; el texto es también de Xavier Villaurrutia. Analizando la dotación de las cantatas es posible ver que cada una de ellas es diferente. Creo que en esto el trabajo realizado en cada una de ellas ha sido muy metódico. El unir el concepto

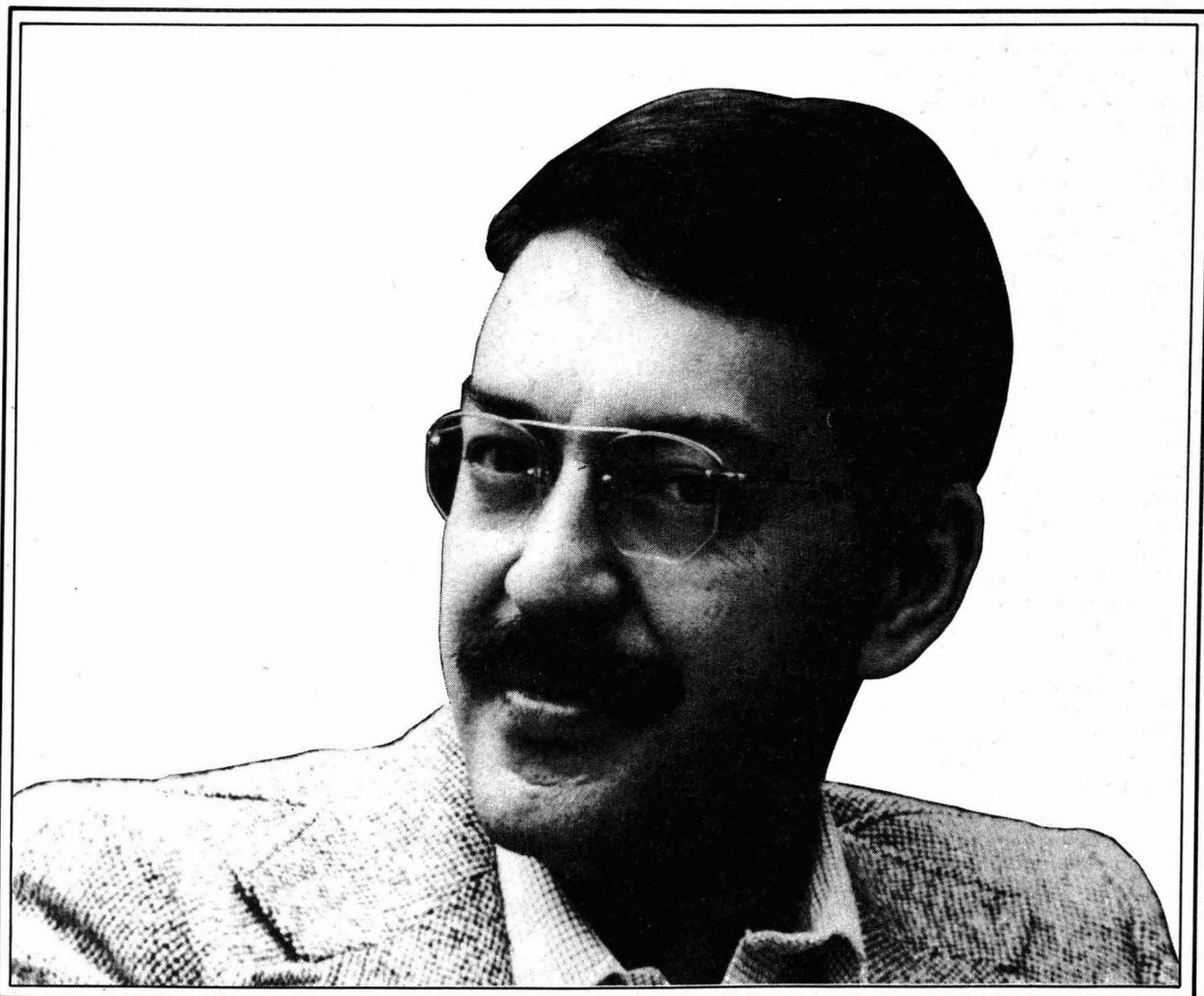
coral a diversas combinaciones instrumentales ha sido muy útil para mí, no sólo como experimento: como la posibilidad de hallar recursos nuevos en la mezcla de instrumentos y voces. En este aspecto, la *Cantata III* fue eso, un experimento, y es quizá la cantata más compleja. En ella utilizo dos coros, dotaciones instrumentales para cada coro, y un generador electrónico. Esta ha sido mi única incursión en el medio de la electrónica. Por tratarse de sonidos no producidos por un instrumento, es decir, generados por la electrónica, el generador me daba una nueva serie de posibilidades al fusionarlo con los coros y los instrumentos convencionales. Pero después de esto, ya no he continuado con el empleo del instrumental electrónico en la realización de mis obras subsecuentes. En la *Cantata V*, *De la naturaleza corporal*, por ejemplo, no utilizo texto alguno. La parte vocal está compuesta a base de fonemas, explorados en cuanto a las diversas posibilidades que su uso puede proporcionar; además, es la única cantata que no lleva acompañamiento: está escrita para coro a capella. Esta serie de cantatas representa una serie de experimentos; cada una de ellas es un experimento, y cada una de ellas ha constituido hallazgos para conformar la que considero más perfecta entre ellas, la *Cantata VI*, *Del unicornio*. En esta cantata está reunida en esencia toda la serie de elementos con los que estuve jugando en las otras cantatas. Esta conjunción está realizada a través de una gran diversidad de es-

tilos de escritura y de una gran variedad de líneas de pensamiento musical. Creo que la *Cantata VI* podría ser citada como un resumen de todas las demás.

—¿Hay otras obras tuyas que tienen también referencias textuales?

—*Rito del reencuentro*, por ejemplo. Es para narrador, orquesta de cuerdas y dos pianos. El texto está entresacado de una obra teatral de José Ramón Enríquez, *Héctor y Aquiles*. Este texto fue pedido por mí a José Ramón con la intención de hacer una música especialmente para él. Creo que la conjunción de elementos fue bastante afortunada, el texto fue trabajado con más tiempo, con más detalle, con más precisión. Tengo otra obra vocal, la *Suite del insomnio*. Está escrita para contralto, piano, armonio y celesta. El texto es de Xavier Villaurrutia, y entre las producciones de música de cámara que he hecho es quizá una de las más afortunadas, tanto en la parte vocal como en la instrumental. *La ermita*, para soprano y piano, es sobre un texto anónimo español. Esta pequeña canción fue hecha como un experimento tendiente a lograr que la obra fuera lógica; lógica en cuanto al texto y simultáneamente lógica en cuanto a la forma musical.

—En algunas obras instrumentales tuyas, en las que no



Federico Ibarra

existe un texto como tal, hay sin embargo relación con otros medios

—En los *Cinco manuscritos pnakóticos*, para violín y piano, la referencia que utilizo en el nombre de la obra es de Lovecraft. Es uno de los autores que más ha despertado mi interés en los últimos tiempos, porque considero que la fantasía de sus obras es realmente desbordada. Me atrae mucho. Me interesa mucho también el hecho de que Lovecraft invente sus fuentes de información, las fuentes a las cuales se remite en sus textos; entre estas fuentes están precisamente los manuscritos pnakóticos. No hay en mis *Cinco manuscritos pnakóticos* ningún elemento narrativo o anecdótico; simplemente me atrae mucho el nombre, y las implicaciones que para cada lector o para cada auditor pueda tener. Cada parte de esta obra tiene un nombre, y cada nombre, como en el caso de los *Cinco misterios eleúsicos*, está tomado de la obra de pintores que me han atraído a lo largo de mi carrera: Leonora Carrington, Remedios Varo, Dalí, etc.

En los *Cinco misterios eleúsicos*, para orquesta, la referencia es simultáneamente literaria y pictórica. En esencia, es una obra de pensamiento puramente orquestal. No hubo más intención que la de hacer una obra para orquesta, pero están presentes ciertas preocupaciones y relaciones, quizá un tanto neuróticas, que han sido siempre subyacentes a mis obras. Por ejemplo, el poder dar un título que resumiera en cierto sentido toda una serie de pensamientos que habían pasado a través de mí durante la composición. En este sentido, el título general tiene un claro significado para mí, que quizá no sea tan claro para quien escucha la obra. Encontré en esa etapa de la antigüedad algo con lo que me identifiqué mucho: toda una serie de ritos que se practicaban en Eleusis, y que tenían un carácter especialmente hermético. Esto no quiere decir que mi intención es que mi música sea hermética, no. Lo que significa es simplemente que me atrae mucho esta idea de una sociedad cerrada que elabora todo un mundo dentro de sus límites.

—Has tenido relación con otras músicas con texto, dirigiendo óperas de cámara y montando obras corales, ¿no es así?

—Alrededor de 1967 o 1968, se creó una asociación dedicada a la ejecución y promoción de ópera de cámara: Micrópera de México. Esta actividad, que hoy en día nos parece totalmente utópica a la luz de lo está sucediendo con la música en México, en aquella época tuvo un auge estupendo en muchos sentidos, entre ellos la respuesta del público. La asociación tenía como fin principal el presentar las pequeñas óperas, aquellas sin muchos personajes, sin grandes complicaciones. Estas óperas se presentaban sin orquesta, es decir, con acompañamiento de piano. Esto facilitaba el que las óperas pudieran presentarse en cualquier escenario y pudieran llevarse a cualquier lugar. En esto estuve trabajando alrededor de dos años, en los que monté tres óperas. La que considero la más lograda de ellas fué *Una educación frustrada*, de Emmanuel Chabrier. Hice también *El empresario*, de Mozart, y *La coronación de Popea*, de Monteverdi. A través de estas tres óperas tuve acceso a elementos hasta ese momento desconocidos para mí. Uno de ellos fue el contacto con la labor del cantante, con todos sus vicios y virtudes característicos. Por otro lado me di cuenta del estado de anquilosamiento total al que había llegado la ópera en México, y que de alguna manera se revitalizaba un poco a través de estas actividades.

Finalmente, descubrí las posibilidades escénicas del texto cantado. Por todo ello, creo que para mí fue muy provechosa mi participación en Micrópera, puesto que me permitió adentrarme en una serie de elementos que estaban fuera de mí; rechacé algunos, acepté otros, como suele suceder.

—¿Por qué desapareció Micrópera, si tenía un auge notable?

—Fueron varias razones las que influyeron, muchas cosas por las que México atravesaba en aquella época. Las actividades musicales en los sesenta tuvieron una culminación en el 68 con la Olimpiada Cultural, durante la cual hubo eventos musicales importantísimos cada día. Por desgracia, después de 1968, toda la cultura en México desaparece, totalmente, como consecuencia de los acontecimientos políticos y sociales de aquel año. Y Micrópera desapareció con todo aquello, y pasamos casi diez años sin actividades musicales coherentes. Esto tiene que ver también mucho con la información. Si un músico o un estudiante de música vive en una sociedad en la que no existe la música, hay pocas probabilidades de que pueda desarrollarse, o de que pueda ver una serie de modelos a su alrededor que puedan motivarlo para ser músico. Esto influyó mucho en las generaciones de músicos que vienen después de mí, que prácticamente no existen. El montaje de obras corales es otra de las referencias que tengo en cuanto al empleo de la voz. Estuve trabajando en el Coro de la Escuela Nacional de Música alrededor de ocho años. Creo que ésta fue la mejor escuela para mí en cuanto al conocimiento de la voz, ya que me permitía, como corista en un principio, conocer las dificultades a las que se enfrentaba un cantante que quisiera abordar una obra coral. Posteriormente, al ser acompañante, he estado participando activamente en lo que llamo montaje de obras corales, que es una labor muy especial. Se trata de ver a un coro y poder saber qué clase de presencia escénica va a tener, corregir todos los detalles musicales, hasta el último. Entre los montajes de obras corales que he realizado, los más interesantes han sido el de la octava sinfonía de Mahler, la *Sinfonía de los mil*, y el de *Alexander Nevsky*. Esta obra en particular estuvo muy cercana a mí, ya que me siento más ligado a la música del siglo XX.

—¿Tuvo alguna influencia en el montaje de Alexander Nevsky el elemento cinematográfico?

—Sí; todo el coro vio el filme de Eisenstein, para tener una idea más concreta de las intenciones de Prokofieff, de la música y del resultado escénico de ella dentro del filme. Por otro lado, tuvimos una muy buena traducción del texto, que ayudó a la comprensión de la idea por parte del público.

—¿Has compuesto música para cine?

—Sí, en colaboración con José Antonio Alcaraz. Escribí música para unas trece películas, todas ellas comerciales, a ninguna de las cuales me interesa remitirme. Fue simplemente una experiencia más, y como tal la considero. Como películas comerciales que eran, la música estaba en cierto modo impuesta para ellas, y poco campo hubo para hacer algo nuevo o interesante.

Nota: Entre la fecha de la realización de esta entrevista y la de su publicación, se ha realizado el estreno mundial de *La chute des anges* (La caída de los ángeles), obra para percusiones de Federico Ibarra.