

Música

PERCUSIONES Y PROYECTOS: UN ENSAYO

Por Juan Arturo Brennan

Llueve en la tarde veraniega de Coyoacán, y llegar a la Escuela Nacional de Música representa una húmeda aventura urbana. Es la hora de más actividad en el plantel, a pesar de que el aguacero ha vaciado el patio central. La escalera que da al primer piso conduce directamente al salón donde esta noche se prepara algo especial. Por lo general, el salón parece un permanente campo de batalla: timbales y tambores y campanas y platillos y teclados, y maletines llenos de baquetas y sillas y bancos y pianos y celestas y pizarrones y carteles y partichelas y caricaturas clavadas en las paredes. Caricaturas por los ausentes.

Para el lego, todo esto parece un caos; para quien está enterado, todo esto indica que ahí se trabaja fuerte y continuamente. Es el Salón de Percusiones que funciona azarosamente como sede de la Orquesta de Percusiones de la Universidad Nacional Autónoma de México. Y esta noche en particular, la actividad es aún mayor que de costumbre, porque se prepara un proyecto especial. Esta noche, la Orquesta de Percusiones de la UNAM tendrá invitados: alientos, arpa y piano, y el maestro Luis Herrera de la Fuente. El plan de esta noche es singular: la Orquesta ensaya con miras a la grabación de su tercer disco, en el que Luis Herrera de la Fuente dirigirá una obra de José Pomar: *Preludio y fuga rítmico*.

Así, para obtener un registro de la sesión, busco un rincón tranquilo entre la confusión de atriles e instrumentos. "Ahí no, ahí va el tambor de freno."

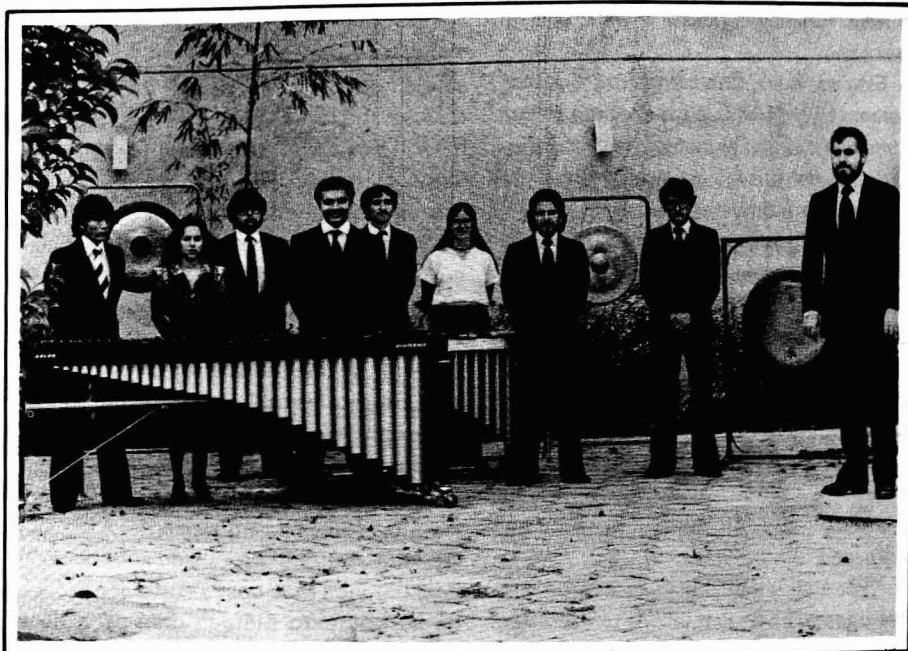
En efecto, para sorpresa de los escépticos, un tambor de freno puede convertirse en instrumento musical. Encuentro finalmente un sitio, al lado de los timbales, y me hago la primera pregunta significativa de la noche: ¿quién es José Pomar, cuya música se ensaya hoy? La respuesta la ofrece el señor Fausto Pomar, hijo del compositor, que asiste como invitado al ensayo. Melómano, sí, y conocedor de música, pero su vida profesional lo ha llevado

por otros rumbos: es especialista en la mecánica de precisión aplicada a instrumentos ópticos. Y habla de José Pomar...

Mi padre participó en las luchas revolucionarias de México, con las armas, desde 1911, cuando hubo un cambio político en el país. Se afilió a las fuerzas carrancistas, que fueron perseguidas por los villistas, desde México hasta Tampico. A su regreso, fue Oficial Mayor de Música de la Secretaría de Educación Pública. Desde ahí ayudó a la fundación de conservatorios de música en Puebla, Guanajuato y otras ciudades. Después radicó en Guanajuato y ahí formó una orquesta sinfónica, y creó un ambiente musical. Nos trasladamos luego

Ponce y mi padre, con sus arreglos musicales, le ponían frac a los inditos. Ante esto, mi padre respondió: 'Hubo alguna vez un indito que vistió frac. Se llamaba Benito Juárez y nos dio una nacionalidad'. Mi padre estaba íntimamente convencido de que la música nueva debía desarrollarse en un ámbito plenamente nacionalista, y trabajó por ese camino."

Mientras van llegando los músicos invitados para el ensayo, es evidente que Julio Viguera, director de la Orquesta de Percusiones de la UNAM, ha convocado a instrumentistas de calidad: ahí están el clarinetista Abel Pérez Pitón, el oboísta Maarten Dekkers, el trombonista Gustavo Ro-



Orquesta de percusiones de la UNAM

a León. Mi padre no vivía de la música, tenía otras actividades. En Guanajuato, por ejemplo, fue empleado federal, jefe de una oficina dependiente de la Secretaría de Industria y Comercio. En Guadalajara también fomentó la creación de un ambiente musical, y se ligó con Rolón y otros músicos importantes. Vino a México en el año de 1928 y se ligó al grupo vanguardista de la música mexicana: Carlos Chávez, Jerónimo Baqueiro Foster, Silvestre Revueltas, en fin, el grupo que transformó al Conservatorio Nacional de Música, echando a un lado la tradición conservadora de la institución y creando una inquietud musical nacional. Fue amigo íntimo de Manuel M. Ponce, y los dos crearon paralelamente música con temas mexicanos, poniendo un buen ropaje musical a las composiciones populares: *La Adelita*, *La Valentina*, *El Butaquito* y tantas otras canciones que fueron parte de la explosión musical de la Revolución. Alguna vez alguien dijo que

sales, el trompetista Wayne Baughman. Mientras se acomodan, afinan y hacen una primera lectura individual de sus partes, sigo escuchando a Fausto Pomar.

"Entre las obras compuestas por mi padre hay una parte que refleja en especial el sentido nacional de su pensamiento musical. Diego Rivera en una ocasión reunió a Chávez, a Bagueiro, a mi padre, a Vicente Mendoza, para realizar una versión musical y dancística de la historia y la Revolución mexicana. A mi padre le tocó el cuarto cuadro, que quedó totalmente terminado e instrumentado, y que se refería al inicio de la Revolución. Cubría de 1900 a 1915, y Revueltas debía tomar de 1915 en adelante, y Chávez debía tomar la música precortesiana. Como toda la música de mi padre, esta obra está inédita. Como primer intento musical, realizó una piececita muy graciosa que tituló *El juglar*, dedicada a Gustavo Campa, que fue su maestro de composición. La llevó a la Casa Wagner para

que la editaran. Le dieron 17 pesos por concepto de derechos, y dos ejemplares. Cuando mi padre solicitó otro ejemplar para dárselo al maestro Campa, le cobraron \$ 1.50, y se dio cuenta de que la música no era negocio. Eso lo retrajo en cuanto a trabajar por la difusión y divulgación de su obra, y compuso principalmente para él mismo y para los miembros de la comunidad musical. En la enseñanza, mi padre introdujo una novedosa escuela de solfeo en los conservatorios, y dio la clase de teoría superior de la música. Después, con los jóvenes disidentes del Conservatorio, formó la Escuela Superior Nocturna de Música, y los apoyó, cosa que le molestó profundamente a Chávez. Desde entonces hasta su muerte, fue relegado en el medio musical mexicano."

Esta es, pues, una semblanza de José Pomar (1880-1965), cuyo *Preludio y fuga rítmico* (1932) es el material musical protagonista del ensayo musical de hoy. Se colocan los últimos atriles, se corrigen y remarcan algunas partichelas y Luis Herrera de la Fuente se dispone a iniciar la sesión. Transcurre el tiempo y se hace evidente, una vez más, que hay pocas experiencias musicales tan instructivas como asistir a un ensayo con buenos músicos. Claridad, rigor, unidad de propósito y un saludable buen humor caracterizan la relación de Luis Herrera de la Fuente con los instrumentistas. Algunos músicos se han retrasado...

"Por aquí faltan el piano y el arpa. Habrá unos solos de batuta". Al transcurrir el

ensayo, uno escucha, entre otras cosas, claras referencias pentafónicas en la obra de Pomar: sonido oriental, sonido precortesiano, según la inclinación musical de quien lo analiza.

"Esos ataques en los alientos, como navajas, por favor."

Y en efecto, se ve y se oye que el tambor de freno participa musicalmente en la obra de Pomar.

"No debe haber ese *diminuendo* en los timbales. Siempre en primer plano. Y no matar las otras notas con el acento. Que suenen todas." Con cada repetición, con cada ajuste, con cada indicación, la obra de Pomar va tomando forma y cuerpo, y al final del ensayo, tiene ya un acabado musical definido. Se dan algunas últimas indicaciones, se cita al siguiente ensayo, que será el último, y se define el día y el horario de la grabación. Luis Herrera de la Fuente hace una última solicitud: "¿Será posible hacer el siguiente ensayo en un salón con una acústica menos viva? Aquí oigo demasiado las percusiones, y no siento el balance." y dirigiéndose con una sonrisa a los percussionistas: "Ustedes abusan porque esta es su casa, ¿verdad?" Con una risa general, se disuelve el ensayo. Abordo a Luis Herrera de la Fuente, y quiero conocer su propia descripción de la obra de José Pomar que se acaba de ensayar.

"Yo describiría esta obra en términos de tiempo, de cuándo fue escrita. A veces el lenguaje, tanto el articulado como el no articulado, nos dice cosas que si son sacadas de su contexto pierden gran parte de su

significado. El tiempo en el que esta obra fue escrita fue el tiempo de las audacias. Tenemos que admitir que esto fue un fenómeno de toda la América Latina, y no un fenómeno exclusivamente mexicano. La música en este continente siempre ha ido rezagada. Cuando en Europa ya habían pasado las audacias, cuando la audacia se había convertido casi en rutina, en América era el tiempo de las audacias. Si las primeras obras dodecafónicas se escribieron en Europa a principios de siglo, la dodecafonía llega a México 50 años después. Así, este tipo de tratamiento de la disonancia que emplea el maestro Pomar, en Europa había tenido su vigencia con Stravinski y otros músicos, y también nosotros llegamos tarde a eso. Pero dentro de nuestro propio tiempo, la música del maestro Pomar era muy audaz. Él nunca le tuvo miedo a la disonancia y a lo que la gente llamaba *cacofonía* por no estar acostumbrada a este tipo de choques armónicos y disonancias no resueltas. José Pomar se atrevió a todo en este terreno."

—¿Qué tan académica puede ser dentro de esta audacia, una obra que sigue una forma tan tradicional como la del preludio y fuga?

—"Creo que la denominación de preludio y fuga, si bien condiciona la obra, no ha sido tomada muy en cuenta por el compositor. Pienso sobre todo en el preludio, que es una forma libre de tratamiento de ritmos latinoamericanos. La estructura de la fuga está mucho más basada en la parte rítmica que en la parte melódica. La dinámica temática de la fuga en sus partes más importantes aparece en la percusión. Son los timbales los que realmente exponen el tema completo de la fuga, lo demás es fragmentario. Entonces, la obra no es académica en su construcción. De la fuga, tiene la intención de la secuencia de los temas y contratemas, pero no hay de hecho un contrapunto, que sería una de las características fundamentales de la fuga clásica. Lejos de lo académico, creo que José Pomar se ha comportado de un modo muy libre, y ha tomado del preludio y fuga los esquemas básicos para tratarlos de acuerdo al lenguaje contemporáneo de la época en que la obra fue escrita. Por ejemplo, desde el punto de vista rítmico, el preludio es una giga, que en realidad tiene poco de giga porque es convertido de inmediato en un vivo ritmo mexicano."

—¿Qué lugar ocupa esta obra de José Pomar en el contexto de la música mexicana?

Vuelta 106

REVISTA MENSUAL/AÑO IX/SEPTIEMBRE 1986/200 PESOS

• GEORGE

STEINER

Nuestra tierra natal: el Texto

• JORGE LUIS

BORGES

Mis libros

• POEMAS DE

OCTAVIO PAZ

CARLOS BARRAL

• Luis Villoro *La mezquita azul*

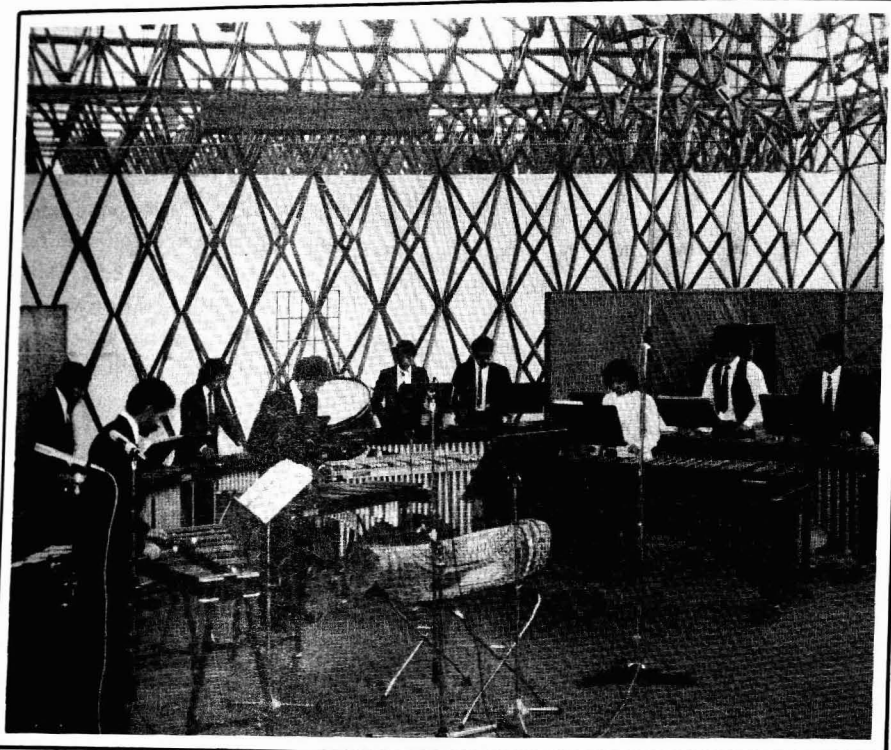
• Heberto Padilla *El Carpentier que conocí*

• TULIO H. DEMICHELI sobre COTO VEDADO

• Sandoval y Zapata:

• un soneto desconocido





Orquesta de percusiones de la UNAM

—“Está definitivamente dentro del nacionalismo, que en esos años alcanzó su esplendor. El nacionalismo llegó tarde a la música mexicana, de hecho fue el último de los nacionalismos en las artes en México. Llegó antes a la literatura, llegó mucho antes a la pintura, y al final llegó la música. Es una condición histórica: la música es lo último en desarrollarse, y México no ha sido la excepción. Con esta obra, el maestro Pomar se situó de lleno dentro del remolino del nacionalismo musical, en el estilo de la época. Y al escuchar su música, pienso que fue el más audaz de todos los compositores nacionalistas mexicanos.”

—¿Cuál es la importancia de un proyecto como esta grabación, dentro del contexto de la difusión de la música mexicana de concierto?

—“Yo no le pondría una jerarquización a la importancia de este proyecto. Yo iría tan lejos como decir que es lo único importante que se puede hacer con respecto a la música mexicana. Toda la música mexicana debe ser editada y grabada, y difundida hasta donde sea posible, porque nadie en este país tiene el poder para crear una difusión en gran escala de ninguna música. Pero desde el punto de vista de lo que es la cultura de México, no sólo en la música sino en todas sus expresiones, México es lo que crean sus creadores. Si no conservamos lo que nuestros creadores han hecho, no tendremos piso sobre el cual caminar.”

Se va el director, se van los músicos, y sólo quedan algunos de los percusionistas universitarios, guardando atriles, cubriendo marimbas y vibráfonos. Entre ellos, Julio Viguera, director del conjunto, y que esta noche ha tocado los timbales en la obra de Pomar. Mientras se van diluyendo los sonidos y apagando las luces, alcanzo todavía a hacer algunas preguntas sobre este proyecto. Julio Viguera pone en orden sus materiales musicales para la grabación y me responde:

—“Estamos preparando nuestro tercer disco, que es el segundo de la serie de música mexicana para percusiones. Este ensayo es preparación para la grabación de una obra que nuestro grupo ha rescatado del olvido: el *Preludio y fuga rítmico* de José Pomar, escrita para doce alientos, arpa, piano y 7 percusiones. Para este proyecto hemos contado con el apoyo y colaboración de algunos músicos que ya antes han trabajado con nosotros. Entre ellos hay músicos solistas, intérpretes destacados de nuestro medio, no sólo mexicanos, sino también extranjeros que desde hace tiempo están integrados a la música en nuestro país.”

—¿Qué obras complementan este disco que se está preparando?

—“Grabaremos, además de la obra de Pomar que dirigirá el maestro Herrera de la Fuente, la obra *Incitaciones y memorias* de Francisco Núñez, que incluye una pequeña parte coral cantada por nosotros

mismos, los percusionistas. La obra fue escrita para celebrar el décimo aniversario de la Universidad Autónoma Metropolitana, y dedicada a nuestro grupo. Después, tenemos *De la palabra, el tiempo y el poeta*, de Alicia Urreta, para tenor y cuatro percusionistas, con el tenor Ignacio Clapés. Finalmente, el *Tambuco* de Carlos Chávez. Las obras de Núñez y Urreta serán dirigidas por los mismos compositores, y la de Chávez, por Eduardo Diazmuñoz. Ya tenemos grabado el Concierto para piano y percusiones de Carlos Jiménez Mabarak, que incluiremos en el siguiente volumen de la serie, si podemos realizarlo.”

—¿De qué depende la continuidad del proyecto?

—“De que las políticas culturales se orienten a la difusión de la música mexicana, de que haya una concepción clara de un nacionalismo equilibrado, y no enfermizo y exagerado. En ocasiones, el arte mexicano es subestimado y su avance no es estimulado como se debe. Nosotros tenemos otra visión de esto, ya será la historia la que se encargue de distinguir entre lo que perdura y lo que se olvida. Mientras tanto, nuestra obligación es hacer que esta música se escuche. Cuando abordamos el primer disco de la serie, nos dimos cuenta de que no existía una grabación mexicana de la *Tocata* de Chávez, cuando ya había una serie de grabaciones extranjeras de la obra. Es nuestro deber, y nuestra vocación, cambiar este estado de cosas.”

Julio Viguera y sus percusionistas van terminando de organizar sus instrumentos y sus materiales, y yo averiguo algunos datos más sobre José Pomar y su obra. El *Preludio y fuga rítmico* fue compuesto a iniciativa de Carlos Luyando, legendario percusionista mexicano, y estrenado por Silvestre Revueltas en Bellas Artes. Hacia esa época, la década de los 1930s, José Pomar fue militante del Partido Comunista y de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). José Pomar participó en un concurso de composición convocado en los Estados Unidos para crear *La Sinfonía de América*. La obra de Pomar fue elegida por el jurado, pero el premio fue revocado al conocerse su filiación política.

Finalmente, en el manuscrito original de la obra de Pomar, junto a cada pentagrama de la primera página, se leen los nombres de algunos músicos que participaron, años ha, en alguna interpretación del *Preludio y fuga rítmico*: Luyando, Huízar, Moncayo. Historia musical pura...