



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

JOSÉ POMAR Y SU MÚSICA PARA PIANO: UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA Y AL COMPOSITOR

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA. MUSICOLOGÍA

PRESENTA:

MABY MUÑOZ HÉNONIN

TUTORA:

OLGA PICÚN FUENTES

Programa de Maestría y Doctorado en Música

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

AGRADECIMIENTOS

Todo proyecto de investigación surge por búsquedas personales pero casi siempre se materializa gracias a una red de apoyos y buenas voluntades. A cada uno de los que de algún modo formaron parte de este grupo, aunque no pueda mencionarlos a todos, mi profundo agradecimiento.

En primer lugar a Olga Picún, mi tutora, que alentó mi interés por José Pomar desde hace años, por su sabia guía y generoso acompañamiento durante esta investigación. A ella toda mi admiración y gratitud.

A Julio Estrada por darme libre acceso al Acervo José Pomar del Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos y por la lectura, comentarios y valiosas orientaciones para la última versión de esta tesis.

A Consuelo Carredano por el acompañamiento en todo el proceso de la maestría a través del seminario de investigación, por leer y comentar este trabajo (en fragmentos y después completo) y por su apoyo constante.

A Sergio Ortiz por su tiempo y por hablarme de su experiencia directa con la música de Pomar. A él, a Leonora Saavedra y a Juliana Pérez por la lectura y comentarios de este trabajo. Sus puntuales observaciones, el diálogo y las reflexiones que provocaron fueron una importante contribución para mejorar este texto y un valioso complemento para mi formación como investigadora.

A Julieta Ortiz y al equipo del Archivo Histórico Documental del Instituto de Investigaciones Estéticas por su amable disposición y apoyo logístico para consultar el archivo.

A la coordinación del Posgrado en Música y al Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la UNAM.

A mis compañeros en la maestría, con quienes tuve el gusto de compartir cursos y reflexiones, y particularmente a los acompañantes en el seminario de investigación: Bernardo, Claudia, Cristian, Daniel, Edith, Esteban, Fabián, Itze y Jesús.

A José Ignacio Lanzagorta por los datos históricos, por el comentario de algunas partes de este trabajo, por las conversaciones sobre esta investigación y por seguir siendo mi testigo todos estos años.

A mi familia, que me dio su incondicional apoyo emocional, material y logístico: a mis padres por seguir de cerca y motivar todos mis proyectos; a Abel y Julieta por la insustituible compañía; a Laura por las muchas lecturas de este trabajo, por la corrección del texto, por las ideas, por escuchar mi tema con infinita paciencia y, sobre todo, por vivir conmigo este proyecto y por acompañarme e impulsarme siempre.

ÍNDICE

Tablas.....	ii
Ilustraciones.....	iii
Introducción.....	1
1. ¿Qué historia? ¿Qué análisis? Un marco de referencia para el estudio de la música de José Pomar.....	19
2. Autobiografía comentada.....	29
3. Ciudad de México: una obra publicada y otras obras de juventud.....	63
El juglar.....	65
Mazurcas y preludios.....	80
4. Los años en Pachuca y la vida itinerante: obras “pro-europeas”.....	87
Concierto para piano.....	93
La sonata y otras obras.....	98
Los años itinerantes.....	103
El pozo.....	109
5. El regreso a la Ciudad de México: ¿obras con significado social y político?.....	115
Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión.....	128
Sonatina.....	135
6. Canciones mexicanas, música popular y nacionalismo.....	147
Conclusiones.....	169
Bibliografía.....	179
Documentos de Archivo.....	184
Anexos.....	187
Tablas de comparación de versiones del concierto para piano.....	189
Concierto para piano con acompañamiento de orquesta de José Pomar.....	193

TABLAS

Tabla 1. Lista de obras, 1898-1907	64
Tabla 2. Lista de obras, 1908-1915	92
Tabla 3. Dotación de las dos versiones del concierto para piano con orquesta.....	96
Tabla 4. Lista de obras, 1929-1945	126

ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1. <i>El juglar</i> . Portada y primera página de la partitura editada por Wagner y Levien. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.	66
ILUSTRACIÓN 2. <i>El juglar</i> . Compases 1-6. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.	73
ILUSTRACIÓN 3. <i>El juglar</i> . Compases 7-18. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.	74
ILUSTRACIÓN 4. <i>El juglar</i> . Compases 27-38. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.	75
ILUSTRACIÓN 5. <i>El juglar</i> . Compases 63-74. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.	77
ILUSTRACIÓN 6. <i>4 mazurkas</i> . Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.	83
ILUSTRACIÓN 7. <i>Preludio 1º en sol mayor</i> . Edición facsimilar. Ediciones de la Liga de Compositores de México Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.	85
ILUSTRACIÓN 8. <i>Sonata para piano en FA sostenido menor</i> . Portada y primera página. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.	101
ILUSTRACIÓN 9. <i>El pozo</i> . Compases 1-9. <i>El exconvento de San Francisco en Pachuca</i> , ...	111
ILUSTRACIÓN 10. <i>El pozo</i> . Compases 10-16. <i>El exconvento de San Francisco en Pachuca</i> ,	112
Ilustración 11. <i>El pozo</i> . Compases 17-25. <i>El exconvento de San Francisco en Pachuca</i> , .	113
ILUSTRACIÓN 12. <i>Sonatina</i> . Primer movimiento. Compases 1-19.	137
ILUSTRACIÓN 13 <i>Sonatina</i> . Segundo movimiento. Compases 1-18.	138
ILUSTRACIÓN 14. <i>Sonatina</i> . Segundo movimiento. Compases 19-33 (B) y 49-61 (C).	139

ILUSTRACIÓN 15. <i>La Valentina</i> . Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.	153
ILUSTRACIÓN 16. <i>Cielito lindo</i> . Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.	154
ILUSTRACIÓN 17. <i>Oblación a los compositores populares</i> . Ediciones de la Liga de Compositores de México Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.	163

INTRODUCCIÓN

En el relato de la historia de la música mexicana José Pomar ha sido una presencia tenue. En vida fue un músico relativamente marginal y después, en la historia, ha aparecido tangencialmente. En la práctica su música y él son casi desconocidos.

Por años se ha sabido muy poco de José Pomar. Su nombre aparece rara vez en los libros de historia de la música mexicana del siglo XX, y cuando está presente suele aparecer como un personaje secundario y frecuentemente relacionado con el nombre de Silvestre Revueltas. Con los pocos datos biográficos disponibles en estas historias se entrevé un personaje con propuestas musicales originales; un músico que vivió alejado de la capital y cambió varias veces de residencia; promotor musical en diferentes estados del país; profesor y defensor de la causa obrera, y sobre todo un artista de izquierda, militante convencido de la función social del arte. Estos pocos datos apenas delinean al personaje, pero también dan una pista para explicar su ausencia en la historia de la música mexicana. José Pomar, ya en su propia época, tuvo una actividad musical periférica.

En su vida se publicó una pieza temprana para piano y sus obras tuvieron algunas ejecuciones públicas,¹ pero a pesar de la autopromoción y del apoyo de algunos músicos, funcionarios culturales y aficionados, no consiguió ser reconocido como compositor.

En la historiografía apareció por primera vez en 1917, año en que se publicó la primera historia de la música mexicana, escrita por Alba Herrera. La autora, prudentemente, no hizo juicios sobre la música de los compositores que eran sus contemporáneos y cuyas carreras musicales apenas iniciaban o estaban en proceso de construcción. Lo que sí hizo fue mencionar a algunos “músicos mexicanos de mérito más o menos reconocido” e incluir a José Pomar en un grupo de “compositores de aptitudes y cultura”.² Esta lista en cierto sentido apuntaba a los compositores no consagrados a los que había que poner atención en el futuro, pero para Pomar ese “futuro” fue breve y pasajero.

¹ Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, pp. 45-57.

² Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*.

Pronto desapareció del panorama de los investigadores y por mucho tiempo fue, a lo más, alguien a quien habría que ponerle atención, llegado el momento.

La siguiente aparición de Pomar de la que tenemos noticia es el artículo “Mexico’s Significance in Present Day Music”, de Verna Arvey,³ publicado en 1936 en la revista estadounidense *The Etude*. La escritora, que por esos años visitó el país, hace un interesante acercamiento a la música mexicana de la época en un breve recorrido que va del mariachi a Agustín Lara, pasando por los que, a su juicio, son los compositores mexicanos más importantes. Su lista inicia con Carlos Chávez y , después de él, dice, “desde un punto de vista musical los mejores compositores son Silvestre Revueltas, José Pomar, Candelario Huízar. También destacan José Rolón, Manuel Ponce, Luis Sandi y Ángel Salas”.⁴ Además de ellos menciona a Antonio Gómezanda y Julián Carrillo. De sus comentarios sobre Pomar en ese texto nos ocuparemos más adelante. Un segundo artículo de Arvey, “Mexican Musical Memories”, apareció en 1948 en la revista *Opera and Concert*. Por la noticia de la muerte de Ponce, la autora rememora el viaje que hizo a México quince años antes, vuelve a repasar a varios compositores, y recuerda a Ponce y, más aún, a Revueltas: cómo lo conoció (cuando Pomar la llevó a su casa) y anécdotas contadas por Pomar. A este último, Arvy se refiere como “un compositor mexicano poseedor de una mente inusualmente inteligente, analítica y aguda”.⁵

Cuando en 1941 Otto Mayer Serra publicó su influyente *Panorama de la música mexicana*, Pomar y muchos otros músicos no figuraron en la lista de compositores en activo. Esta omisión podría ser comprensible si únicamente tomáramos en cuenta que, como el autor explica en el prefacio, la obra fue escrita en diez meses y su intención no era presentar una historia definitiva de la música mexicana, sino “diseñar un panorama de sus principales corrientes”.⁶ Si a esto sumamos que el musicólogo recién llegado a México sólo tuvo acceso a las obras que le dieron a conocer los músicos con que tuvo contacto en ese

³ Verna Arvey (1910-1987). Pianista, libretista e importante periodista estadounidense. Es más conocida por las colaboraciones musicales (como libretista) con su esposo, el compositor William Grant Still, con quien se casó en 1939. Tuvo que hacerlo en México, pues los matrimonios interraciales estaban prohibidos en California, donde vivían. Como estudiosa de asuntos musicales escribió para el *New York Times*, *The Etude*, *Musical America*, *Concert and Symphony*, entre otras publicaciones.

⁴ Verna Arvey, “Mexico’s Significance in Present Day Music”, p. 80.

⁵ Verna Arvey, “Mexican Musical Memories”, p. 14.

⁶ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana: desde la Independencia hasta la actualidad*.

tiempo, resulta que el “panorama” es bastante limitado. Sin embargo, la omisión de muchos de los compositores en activo no es sólo atribuible a las limitaciones temporales o materiales. Es muy probable que Mayer-Serra sí conociera a los músicos que quedaron fuera de su libro, y que esto haya sido una decisión consciente, no una omisión involuntaria.⁷

Para Mayer-Serra, la música mexicana del siglo XX que debía ser consignada en su recuento histórico era la que cabía en su idea de nacionalismo, que estaba muy circunscrita a la obra de tres compositores: Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Casi todos los otros músicos quedaron fuera. Desde su criterio estético, la mayoría de la música que circulaba en México carecía de méritos suficientes para ser tomada en cuenta. Nos da una prueba de esto el director y compositor ruso-estadounidense Nicolás Slonimsky en las primeras páginas de su libro *La música de América Latina*:

Mi buen amigo, el musicólogo germano-hispano-mejicano [sic] Otto Mayer-Serra, me criticó enérgicamente por haber recogido tanto material. En el número del 7 de junio de 1942 de la *Revista Musical Mejicana*, escribió: “Cuando Nicolás Slonimsky salió de Méjico se llevó más de cien manuscritos orquestales. Desde su punto de vista léxico-gráfico, esto constituye un verdadero triunfo.

Pero cuando examinamos estos trabajos con un criterio estético, encontramos que un buen 40 por ciento no son más que ejercicios de conservatorio; y 40 por ciento, aunque técnicamente adecuados, son convencionales por la forma y el estilo. Un 20 por ciento, quizá sólo un 10 por ciento, representan la producción de verdaderos compositores, de músicos que tienen algo que valga la pena de ser comunicado”.

En las conversaciones privadas, Otto Mayer-Serra empleaba un lenguaje más pintoresco: llamaba *basura* a mi pesca musical o, peor aún, *basura de basura*. Por deducción obvia, yo era un recolector de basura musical.

⁷ Un buen ejemplo de esto es Julián Carrillo. Es evidente que Mayer-Serra sabía quién era y conocía su trabajo, pues su nombre aparece en el libro. Sin embargo, se limitó a mencionar su primera obra (a la que atribuyó “elementos europeos”), a pesar de que para la fecha de la investigación y publicación del libro Carrillo ya había desarrollado su teoría del Sonido 13 y componía en ese lenguaje.

La nariz de Otto, sin embargo, era mucho menos sensible a la basura del pasado, siempre que estuviera bien petrificada.⁸

No es éste el espacio para ahondar en el riguroso y muy europeo criterio estético de Mayer-Serra. Si nos detenemos en su *Panorama de la música mexicana* es para señalar que su problema no está tanto en la obra misma como en el hecho de que se convirtió en la principal referencia sobre la música nacional durante las siguientes décadas, y su contenido marcó por mucho tiempo la guía de los compositores y la música que debía ser tomada en cuenta.

En 1945 se publicó *Music of Latin America* de Nicolás Slonimsky –traducido al español en 1947– como producto de un viaje que hizo el autor por varios países de nuestro continente “para averiguar qué es qué y quién es quién en la música de América Latina”,⁹ y con el propósito de reunir partituras orquestales para la Colección Fleisher de la Biblioteca Libre Fleisher de Filadelfia. Con una amplia mirada sobre el fenómeno musical, y frecuentemente en contra de lo que opinaban sus colegas latinoamericanos, Slonimsky reunió una muy importante colección de partituras y registró datos biográficos básicos y las obras más importantes de decenas de compositores del continente.

En el capítulo “México”, Slonimsky dedica una buena parte a los músicos nacionales y menciona a treinta y tres¹⁰ compositores de lo que él llama la escuela contemporánea de música mexicana. Entre ellos aparece José Pomar.

Las pocas líneas dedicadas a nuestro compositor inician diciendo: “Quizá el compositor menos convencional de Méjico sea José Pomar. No comenzó a componer formalmente hasta la edad de cuarenta y ocho años (en 1928), cuando emprendió a la vez procedimientos experimentales y modernísticos. También tomó parte en manifestaciones

⁸ Nicolás Slonimsky, *La música de América Latina*, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ Los músicos de la lista son Rafael Adame, Daniel Ayala, Gerónimo Baqueiro Fóster, Miguel Bernal Jiménez, Gustavo Campa, Julián Carrillo, Carlos Chávez, Salvador Contreras, Alfonso de Elías, Juan B. Fuentes, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Eduardo Hernández Moncada, Candelario Huízar, Carlos Jiménez Mabarak, Jacobo Kostakowsky, Juan León Mariscal, Estanislao Mejía, Vicente T. Mendoza, Miguel C. Meza, Pedro Michaca, Arnulfo Miramontes, Pablo Moncayo, Melesio Morales, Jaime Nunó, José Pomar, Manuel Ponce, Silvestre Revueltas, José Rolón, Adolfo Salazar, Luis Sandi, Rafael Tello y José Vázquez.

políticas izquierdistas”.¹¹ De su obra destaca los ballets *Ocho horas* y *Bestia Parda*, “una pantomima antihitleriana compuesta en 1937”;¹² el *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión* y *Huapango*. Las partituras de estas obras, con excepción de *Bestia Parda*, se destinaron a la Colección Fleisher.

Llama la atención que Slonimsky diga que Pomar empezó a componer “formalmente” (“seriously” en el original) en una fecha tan tardía sabiendo que casi toda su música para piano es anterior a 1928. Lo que sucedió a partir de ese año es que regresó a la Ciudad de México y empezó a componer para orquesta con un lenguaje un poco alejado de lo que había hecho hasta entonces. Es probable que el investigador considerara que las obras verdaderamente interesantes y representativas de Pomar fueran éstas, y no sus muchas páginas en estilos de antiguas tradiciones. Hay en su afirmación un juicio implícito sobre la creación de Pomar.

Además de este juicio de valor, salta a la vista cómo se refiere Slonimsky a Pomar en su texto y los calificativos que emplea. Por ejemplo, en otro apartado lo llama “el ultramodernista y comunista José Pomar”¹³ o “el futurista de la música mexicana”.¹⁴

En 1984, cuando aparece el trabajo enciclopédico *La música de México*, coordinado por Julio Estrada, José Pomar encuentra un espacio en la historia escrita de la música nacional con dos textos, uno firmado por Luis Sandi y el otro por el propio Estrada. El breve texto de Sandi ofrece algunos datos biográficos de Pomar: dónde nació, con quién estudió, su paso por la Revolución y algo de su actividad como promotor musical, y subraya la fundación del Sexteto Pomar en Pachuca y de las orquestas sinfónicas de Guanajuato y León. Refiere también algunas obras del catálogo de Pomar, y entre ellas destaca “un *Huapango*, compuesto diecisiete años antes que el de Moncayo; la *Sinfonía América*, y *Preludio y fuga rítmicos*, la más conocida de sus obras, por no decir que la única, compuesta diez años antes que la *Toccata* [sic] para instrumentos de percusión de Carlos Chávez”.¹⁵ De la “labor social que con la música realizó Pomar” cita el artículo en

¹¹ Slonimsky, *La música de América Latina*, p. 282.

¹² *Ibid.*

¹³ Slonimsky, *La música de América Latina*, p. 46.

¹⁴ *Ibid.*, p. 261.

¹⁵ Julio Estrada (coord.), *La música de México: Periodo nacionalista*, vol. 4, p. 43.

que Revueltas reprocha a los críticos su falta de atención al compositor. De su encuentro personal con Pomar, Sandi dice:

En 1929 se encuentran nuestros caminos y somos compañeros en dos campos: el de la música, como parte del grupo de Carlos Chávez, del que fue miembro distinguido; el social, en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, desde su época heroica en la que ser de izquierda era un delito, cuando nos reuníamos, un poco en secreto, en una capilla derruida de la que sólo quedaba un nicho en el que dormía, no muy en olor de santidad, Juan de la Cabada, depositario fiel de los documentos de la LEAR.¹⁶

Estrada ubica a Pomar como parte de un grupo de “tres músicos militantes” junto con Silvestre Revueltas y Jacobo Kostakowsky. Hace hincapié en su condición de activistas de izquierda y en el hecho de que “en varios momentos de sus respectivas producciones [...] escribieron como verdaderos militantes políticos, convencidos de que su música sería útil para hacer comprender las ideas revolucionarias”, lo que, en sus palabras, “explica en parte el motivo del olvido sistemático en el que algunos de ellos cayeron”. Dentro de la obra militante de Pomar encontramos el ballet “prosindicalista” *Ocho horas*, del que dice: “El mensaje político y el carácter modernista de la obra se enlazan de manera acertada para producir una composición novedosa cuya expresión está llena de sentido”. Al margen de su faceta militante, Estrada habla de Pomar como un innovador importante de la música mexicana y menciona su *Huapango*, que “antecede al de Moncayo; [y] su *Preludio y fuga rítmicos*, [que] se anticipa a la *Tocatta* [sic] de Chávez en el empleo de la percusión como instrumental de base”.¹⁷

En esta misma década (1980), la Liga de Compositores de México editó una selección de la obra para piano de José Pomar. Según refiere Sergio Ortiz,¹⁸ entonces secretario de la Liga, Fausto Pomar, hijo del compositor, se acercó a la asociación buscando que la obra de su padre fuera publicada. La Liga aceptó revisar la música y la decisión fue publicar una selección de la obra para piano. En el sexto boletín de la Liga de Compositores

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, pp. 128-129.

¹⁸ En una plática personal en diciembre de 2013.

de México, aparecido en marzo de 1982, se informa sobre la primera publicación de música de nuestro compositor:

La Liga de Compositores ha publicado recientemente [1981] “El Ex-convento de San Francisco en Pachuca” compuesta por José Pomar en 1919. Con esta suite para piano, iniciamos un nuevo aspecto de nuestra actividad editorial, dando a conocer la obra de compositores ya fallecidos que, aunque no pertenecieron a nuestra institución, se distinguieron en el quehacer musical y que a pesar de tener una producción de la más alta factura su música nunca fue publicada.

En los siguientes años se publicaron *Sonatina para piano* (1982); *Oblación a los compositores populares* y *Oblación. Fiel a una memoria* (1988); *Preudio 1 en SOL mayor para piano. Dedicado a: Manuel M. Ponce*, junto con *Mazurka 17 en SOL mayor para piano. Dedicada a José Pomar*, de Manuel M. Ponce (edición facsimilar, 1989); *Bosquejos de escenas infantiles. Suite para piano* (edición facsimilar, 1989); y *La Quimera. Suite para piano* (1993).

La publicación de estas obras tuvo como resultado algunas presentaciones públicas y una grabación de *El ex-convento de San Francisco en Pachuca* “que realizó Raúl Ladrón de Guevara para la Liga de Compositores de México publicada sólo en formato de audiocasete por Tritonus en 1989”.¹⁹ Sin embargo, por el desconocimiento general y persistente de esta música podemos concluir que la edición no tuvo buena fortuna, y que Pomar encontró en esta década un pequeño lugar en la historia escrita pero no en la escucha general: su música seguía siendo prácticamente desconocida.

En 1990 el Grupo Impulsor de la Música de José Pomar, en el que figuran unas cincuenta personas, organizó un Homenaje al compositor y un recital en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes el 12 de septiembre de 1990. Este grupo estaba formado mayoritariamente por artistas, intelectuales y algunos políticos,²⁰ buena parte de ellos

¹⁹ Eduardo Contreras Soto, “Un reencuentro con Pomar”, pp. 135-138.

²⁰ Entre los integrantes aparecen Manuel Álvarez Bravo, fotógrafo; Guillermina Bravo, bailarina y coreógrafa; Rosaura Revueltas; actriz y bailarina (hermana de Silvestre); Adriana Lombardo Otero, maestra y luchadora de la causa obrera (hija de Vicente Lombardo Toledano); los pintores Olga Costa (hija de Jacobo Kostakowsky), José Chávez Morado, Jesús Álvarez Amaya, Luis Nishizawa, Adolfo Mexiac; los músicos

identificados con la izquierda. El único pariente de Pomar que aparece entre ellos es su nieto Leonardo Ramírez Pomar. Lamentablemente, parece que la actividad del nutrido colectivo terminó ese mismo día: no hay ninguna señal de que haya tenido otras actividades. Sin embargo, Sergio Ortiz, uno de los firmantes, siguió adelante con la labor de difusión de la música de Pomar y tres años después estrenó, dirigiendo a la Sinfónica Nacional, la *Sinfonía América* en un concierto de la Liga de Compositores.

La labor de Ortiz continuó de manera indirecta pero decisiva. Introdujo al pianista uruguayo Daniel Noli (concertista de Bellas Artes al igual que él) a la música para piano de José Pomar y lo acercó a la familia para que tuviera acceso a las partituras no editadas. El resultado de dicho encuentro fue la primera grabación enteramente dedicada al compositor: *Presagio: Música para piano de José Pomar*.²¹

En 1998 Helena y Julio Pomar, nietos del compositor, entregaron partituras y algunas fotos de su abuelo al Archivo de Compositores Mexicanos que alberga el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, creado por iniciativa de Julio Estrada en 1990, cuando el instituto recibió la donación del archivo de Jacobo Kostakowsky (1990).²² Después de la donación de la familia Pomar, Olga Picún, coordinadora del archivo, se dedicó durante varios meses a buscar y seleccionar documentos que aún quedaban en la casa de Julio Pomar (cartas, escritos, música militante,²³ programas de conciertos, notas de prensa, documentos oficiales, fotos...) para conformar el Acervo José Pomar que hoy se encuentra en el Archivo de Compositores Mexicanos. Reunidos los documentos, y con la colaboración de estudiantes de música, ella se dedicó a ordenar y catalogar el archivo y a descubrir la vida de Pomar.

Luis Sandi, Blas Galindo, Carlos Vázquez, Sergio Ortiz, Miguel Alcázar, Thusnelda Nieto, Consuelo Cuevas Ney, Abel Eisenberg, Martha García Renart, Filiberto Ramírez, David Saloma, Mario Stern, Roberto Téllez Oropeza, Julio Viguera, Jorge Suárez Ángeles; los escritores José Rogelio Álvarez, José Iturriaga, Germán List Arzubide (también revolucionario, carrancista y militante de izquierda) la traductora Rosa Elena Luján vda. de Traven, la periodista Elena Poniatowska, y los políticos Miguel Bustos Cerecedo (miembro de la LEAR, líder sindical con los trabajadores administrativos, técnicos y manuales de la SEP), Rafael Carrillo Azpeitia (miembro del PCM y crítico de artes plásticas), Vicente Oria Razo, Ramón Sosa Montes, Miguel Ángel Velazco (PCM, CTM, PPS).

²¹ *Presagio: Música para piano de José Pomar*, Daniel Noli, Urtext, JBCC 041, México, 2000.

²² Hoy alberga, además de los archivos de Kostakowsky y Pomar, el de Higinio Ruvalcaba, entregado al instituto en 2001.

²³ Se entiende como música militante aquella que tiene explícito contenido o intenciones políticas.

En junio de 2001, bajo la coordinación y curaduría de Picún, se montó en la biblioteca Cuicamatini de la Escuela Nacional de Música la exposición “José Pomar: Un músico militante”, que contenía una selección de manuscritos de la obra de José Pomar, correspondencia personal, escritos sobre música y política, fotografías, retratos de Pomar hechos por pintores de la época, entre los que destaca un retrato de Pomar hecho por Diego Rivera, programas de concierto y material hemerográfico, así como un espacio interactivo donde el visitante podía escuchar las obras *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión* (1932) y *Sinfonía América* (1945-1946). El día de la inauguración también hubo un concierto del pianista Daniel Noli interpretando música de José Pomar.²⁴ En noviembre del mismo año la exposición se llevó a la sala David Alfaro Siqueiros de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, como una de las actividades del decimotercer Festival Internacional de Música de Morelia.

Tras el estudio del archivo se publicaron varios artículos de Olga Picún, entre los que destaca “José Pomar: Su trayectoria y su música”, que apareció en 2003 en *Nueva Gaceta Bibliográfica*, y en 2005 en *Latinoamérica Música* en edición electrónica.²⁵ Destaca también “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, que apareció en la revista *Correo del Maestro* en 2009, y que después fue publicado por la Revista *Pauta* en el primer volumen de 2012. Estos artículos de aproximación biográfica son hoy las principales fuentes de información sobre la vida y obra de nuestro compositor.

Pomar vuelve a aparecer en 2006 en la revista *Heterofonía*, con el artículo “Análisis de la Sonatina para piano de José Pomar”, firmado por Emilio Casco Centeno.

En 2010 se publicó el libro *La música en México: Panorama del siglo XX*, coordinado por Aurelio Tello. Este nuevo panorama de la música mexicana del siglo pasado, con una intenciones ecuménicas y visión pluralista²⁶ amplía la mirada y habla de las diversas músicas de México. Con ese espíritu, en el capítulo “La creación musical en México durante el siglo XX” Tello hace una síntesis de los trabajos que, con diversidad de

²⁴ Véase Olga Picún, “José Pomar”, *Boletín. Escuela Nacional de Música*, no. 34, pp. 19-20.

²⁵ Desde entonces está disponible en internet y es el primer resultado que aparece en una búsqueda en navegadores al introducir “José Pomar”.

²⁶ Aurelio Tello (coord.), *La música en México: Panorama del siglo XX*, pp. 10-11.

enfoques, han indagado sobre la música académica²⁷ del siglo XX, y nos ofrece un panorama mucho más amplio de la historia musical de esa época. Así, el resultado es que en este repaso del siglo pasado (específicamente de la primera mitad) se incluye a varios músicos de la larga lista de excluidos. Entre ellos encontramos, en efecto, a José Pomar. Tello lo menciona, junto con Salvador Moreno, como un músico difícil de ubicar entre el nacionalismo y la modernidad. Nombra algunas obras en las que tuvo una “visión pionera a la vez que progresista”. Menciona su labor educativa y militante, y la coherencia con sus propias ideas. Respondiendo a su propia pregunta de dónde colocarlo, lo ubica como un compositor *outsider*.²⁸

No es mucho más que esto lo que por muchos años se ha sabido de José Pomar, y el énfasis en su activa y coherente militancia ha dibujado un personaje que funciona como un curioso apéndice político de Silvestre Revueltas, pero su perfil como músico aún no queda muy claro. Se ve como un hombre con ideas, puede ser que originales, pero con talento limitado, y algo así como un compositor de paso.

Hasta hoy Pomar no ha dejado de ser un músico casi desconocido, pero gracias a la difusión de los hallazgos del Acervo y al disco grabado por Daniel Noli empieza a haber más interés por él. Sin embargo, aún falta profundizar en el conocimiento de su obra, de su biografía y de sus ideas.

Justamente con la intención de ampliar el conocimiento sobre Pomar y su obra planteo este proyecto de investigación, tomando como hilo conductor su música para piano. Al revisar esta música se busca rastrear tanto sus ideas estéticas como sus planteamientos no musicales reflejados en ella. Ahora bien, la música, igual que cualquier tema de estudio, puede ser abordado desde diversas perspectivas. Ante esto surgen las preguntas ¿Cómo estudiar la música de Pomar? y ¿Cómo estudiar la música del pasado?

En 1941 Donald Jay Grout, hablando sobre la relación entre bibliotecas, archivos y musicólogos en un contexto estadounidense, escribió:

²⁷ En este trabajo se opta por el término “música académica” por considerar que es el más común y posiblemente el que menos carga negativa tiene, pero sin dejar de notar que es igual de impreciso que los equivalentes “música clásica”, “música culta”, “música de concierto”, “música docta” o “música de arte”.

²⁸ Aurelio Tello (coord.), *La música en México: Panorama del siglo XX*, pp. 504-505.

Es necesario hacer mucha investigación local antes de que se pueda escribir una adecuada historia general de “la música estadounidense” o de “la música en Estados Unidos”. La explicación de este descuido por cultivar nuestro propio jardín radica, en parte, en una falsa concepción de lo que constituye la historia de la música. Así como en tiempos pasados los historiadores acostumbraban escribir sobre las vidas de reyes, batallas decisivas o tratados, los historiadores de la música han tendido a considerar la historia de la música como la historia de las obras de grandes compositores, y han relegado todo el resto de la actividad musical al vago reino de las “tendencias”, “transiciones”, “influencias” y demás. Y justo como nos hemos dado cuenta de que la historia de un pueblo no está completamente resumida en las crónicas de sus reyes y los nombres de sus guerras, los musicólogos han empezado a darse cuenta de que la historia de la música de un país no es sólo la historia de los compositores importantes sino la historia de toda su vida musical, tanto los buenos como los malos, tanto los oscuros como los famosos.²⁹

Este llamado a investigar y a escribir una historia no centrada en los grandes hombres y en las guerras no era tan novedoso: la historia en general estaba girando hacia distintos modos de comprender los hechos del pasado. Las historias de la música, en general, estaban concebidas desde ese modelo y habían dejado de lado una gran cantidad de información valiosa, necesaria para entender los fenómenos musicales locales. Pero además, el “descuido por cultivar el propio jardín” no sólo estaba relacionado con ese modo de hacer historia sino también con una dependencia de los relatos y criterios estéticos de la historia de la “música universal” y del *canon* occidental (eurocéntrico y básicamente germano). Cuando Grout dice que la historia de un país es la de “toda su vida musical” y no sólo la de los compositores importantes, amplía el espectro y podría estar dando entrada a otras músicas. Sin embargo, la contraposición de buenos y malos, oscuros y famosos tiene de fondo un juicio que muy probablemente se emite desde los mismos criterios estéticos de la tradición canónica.

El llamado a investigar y construir el relato histórico de la música norteamericana parece referirse a la música estadounidense que forma parte de esa música occidental. La

²⁹ Donald Jay Grout, “The Music Library and Musicology”, pp. 3-12. [Todas las traducciones del inglés son mías].

suposición implícita de que la música académica producida en suelo estadounidense pertenece al *canon* europeo habla mucho de la relación del continente americano con este *canon* musical: por un lado se vive esa tradición musical como herencia propia, se reclama el derecho de pertenencia a esa cultura. Y por otro lado, se busca enfatizar la apropiación y la significación local de esa herencia musical. Algo como ser parte desde la diferencia.

Esta tirante relación con el pasado europeo es común en todo el continente. Es un punto que probablemente nos unifica: llegamos “tarde” a la historia de ese pasado musical (aunque con las clarísimas diferencias continentales entre los países de habla inglesa y los de habla española y portuguesa, donde la herencia cultural aborígen, junto con el pasado europeo, ha construido las identidades locales, o donde la esclavitud y las prácticas culturales traídas con ella matizaron tales identidades).

En la realidad mexicana, esta complicada relación con el pasado musical, y con la herencia cultural, es básicamente la misma. Por un lado se ha tenido como modelo el *canon* de la música académica europea, y por otro se ha querido establecer el *canon* de lo propio en una relación que oscila entre el diálogo, la subordinación y el deseo de independencia.³⁰ Los compositores e intérpretes mexicanos siempre miraron hacia el otro lado del mundo y esos fueron sus referentes. Simplificando un poco, en la historia de la música de nuestro país primero se miró hacia Europa de un modo casi mecánico y utilitario, y después como modelo a seguir. Al imitar lo que sucedía del otro lado del mundo, la música pasó de ser funcional y contemporánea a estar centrada en el autor (vinculado directamente con su música) y, después, a la exaltación de la música del pasado, de las grandes obras y los grandes nombres de la historia. Y en esta lógica de los grandes nombres se quiso incluir los nombres locales que “debían” ser integrados a este listado oficial de lo que “debe” estar en la historia. Se buscaba que los músicos locales pudieran equipararse con los músicos de la música académica europea, pero que al mismo tiempo se reconociera su particularidad musical. En el siglo XX muchos compositores buscaron crear una música que sonara “local”, que reflejara el sonido de lo propio, pero frecuentemente con formas del repertorio clásico, con instrumentos y recursos de la tradición musical europea. Incluso el llamado

³⁰ Véase Leonora Saavedra, “Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music”.

nacionalismo musical tenía un referente europeo. Sin duda los resultados son distintos. La apropiación y resignificación de los elementos europeos para crear algo diferente es difícilmente cuestionable. En todo caso, lo que se quiere plantear aquí es que el vínculo con la tradición musical europea es estrecho y complejo.

La forma de hacer música, pero también la forma de entenderla y escribir su historia, han estado vinculadas con esta historia de la música que alguna vez se ha pretendido “universal”. Esto nos regresa a la cita de Grout. El modo de escribir la historia también es una herencia de lo que se ha entendido que debe ser narrado, y efectivamente se ha escrito la historia de la música local atendiendo a los que se consideraron los “grandes nombres” y las “grandes obras”. Y aunque la cita pudiera parecer un poco añeja, su contenido no nos es tan lejano. Todavía hoy es bastante común que se considere inútil estudiar a los músicos “menores”.

No sin razón, el relato de la historia de la música mexicana del siglo XX se ha escrito básicamente alrededor de tres nombres: Ponce, Chávez y Revueltas (el último en llegar a la lista). Pero esos grandes nombres no surgieron de la nada: la vida musical en su conjunto, la práctica cotidiana, la música popular, las instituciones y muchos compositores, pedagogos e intérpretes, y la interrelación de todos estos factores, está detrás de esos grandes nombres y de esas grandes obras.

En este ánimo de buscar una narrativa histórica que involucre otros factores, diversifique los actores y plantee explicaciones más amplias a los fenómenos musicales en la historia se enmarca el presente estudio sobre José Pomar y su música para piano.

Al iniciar esta investigación, los elementos a considerar eran una buena cantidad de música y un archivo con mucha información sobre la vida y obra de Pomar. Al plantearse qué hacer con ese material resultaba prioritario dar a conocer la música y los documentos, y aportar elementos para situar mejor a Pomar en su contexto y contribuir a su valoración. De ahí que el objetivo general de este trabajo sea ofrecer una narración histórica que interprete los documentos y el significado de la música en su contexto.

Con la conciencia de que la selección de datos y hechos históricos no es objetiva y de que la subjetividad del investigador determina en buena medida el relato histórico,³¹ se pretendió interrogar los documentos y fuentes para responder una pregunta general: ¿cuál es el aporte de José Pomar al medio musical de su tiempo? Dicho aporte debe entenderse como ideas musicales, pero también como ideas sobre música, cultura, Estado y sociedad. Es decir, tanto las composiciones como las ideas expresadas en diversos documentos (escritos, cartas, programas) y los posibles vínculos entre ellas, así como sus relaciones con otros personajes contemporáneos y su música.

Este nexo entre obra, ideas, vida y contexto puede interpretarse de múltiples formas, de modo que para indagar en dichas relaciones he formulado tres preguntas más que enmarcan los límites de esta investigación y que van de la biografía de Pomar a la relación con su entorno.

1. ¿De qué manera la biografía de José Pomar incide en la producción de su obra?
2. ¿Cuál es la relación entre la vida musical de José Pomar y su obra para piano, y cómo se articula con la vida musical de México de los años 1910 a 1940?
 - a. ¿En qué medida sus arreglos de canciones populares para piano se vinculan con las ideas de Ponce sobre música mexicana y nacionalismo?
 - b. ¿De qué manera la música no política de José Pomar revela sus posturas políticas y su ideología?
3. ¿Qué componentes musicales y extramusicales de la obra de José Pomar lo acercan o lo alejan de sus contemporáneos, y cuáles son sus aportaciones específicas a la construcción del relato musical de su tiempo?

Aunque esta tesis no es un estudio biográfico, hay un interés particular en los elementos biográficos relacionados con la obra de nuestro compositor. Las circunstancias en las que pudo componer, desempeñar o no trabajos relacionados con música o vivir en el interior del país tienen una incidencia en su creación musical, de modo que para efectos de la presente investigación se estudió la vida de Pomar para establecer el contexto en el que

³¹ Véase Rob C. Wegman, “Historical Musicology: Is It Still Possible?”, p. 40.

se desarrolló el compositor y para rastrear las posibles relaciones entre su biografía y su producción, como se plantea en la primera pregunta particular.

El eje de esta investigación es la música para piano, solo o en combinación con otros instrumentos, no sólo porque es la producción mayoritaria de nuestro compositor sino porque además está presente a lo largo de toda su historia creativa, aunque con diferente énfasis. Si bien en un primer periodo creativo el piano fue central en su producción, en la década de los treinta (posiblemente su periodo más importante) el centro de su actividad compositiva fue la orquesta (sinfónica y de cámara).³² En esos años compuso una obra para piano solo e incluyó el piano como parte de otros ensambles. Por ejemplo, en el *Preludio y fuga rítmicos* lo usó como instrumento de percusión.

Con todo y esa marcada diferencia entre los distintos periodos creativos de Pomar, el piano es una presencia muy importante en su vida compositiva, de modo que al revisar la música para piano, y con piano, se busca rastrear tanto sus ideas estéticas como sus planteamientos no musicales reflejados en la música. Así, el análisis de la música para piano está encaminado a encontrar las relaciones entre su vida musical y la obra para este instrumento y cómo esto se vincula con la vida musical del país en las primeras décadas del siglo XX.

La relación dialéctica con la vida musical de México puede ser amplia y depender de tantos factores que atender todos ellos rebasaría los límites de esta investigación, de modo que para responder esta pregunta se hizo hincapié en dos aspectos: los arreglos de canciones populares y la música no política. Una ampliación de esta segunda pregunta contiene cuestionamientos adicionales: el primero sobre la relación que pudiera haber entre los arreglos de canciones con las ideas de Ponce sobre música mexicana y nacionalismo, y el segundo con las posturas políticas y la ideología de Pomar que pudieran aparecer en su música no militante.

Ponce es considerado el padre de nuestra música vernácula. Su estudio de la canción popular fue la base de lo que él llamaba la “verdadera música mexicana”, lo que a su vez

³² En los treinta también tuvo una muy importante producción de música política, particularmente canciones. Sin embargo, en esta investigación no está contemplada esta parte del repertorio de Pomar. Sus obras orquestales de dicho periodo son: *Huapango. Música para orquesta* (1930), *Cuarto cuadro histórico de México* (1930), *Ballet Ocho horas* (1931) y *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión* (1932).

llevaría a sus ideas de nacionalismo musical.³³ Sabemos que Pomar se relacionó con Ponce: lo demuestra la dedicatoria mutua de obras para piano en 1907 y 1913.³⁴ Esta relación personal, amistosa, también era musical. Una parte de la creación de Pomar tiene que ver con la música popular y la canción mexicana. En una primera mirada, parecería que de algún modo las ideas de Ponce tuvieron eco en Pomar, pero no queda claro cuáles fueron sus límites. Indagar sobre este vínculo podría ser una clave importante para rastrear las conexiones entre la música de Pomar y la vida musical de México, así como conocer las ideas de él en torno al nacionalismo.

La canción fue una actividad central en la composición de Pomar, pero no solamente la canción popular, sino también la canción política. Esto nos lleva a uno de los aspectos más conocidos de su biografía: su militancia política de izquierda. Se han subrayado el ballet *Ocho horas*, su activa vida sindicalista y en defensa de los trabajadores, y sus canciones de contenido ideológico. Este trabajo, sin embargo, no estudia específicamente ese aspecto biográfico y musical de las obras pomarianas “militantes”; busca, en cambio, explorar las posibles manifestaciones de esta ideología y del pensamiento político de Pomar que no sean del todo evidentes en su música no política.

Finalmente, también guiando la revisión de las obras pero como un aspecto más general e integrador de los planteamientos anteriores, la última pregunta busca las características de las obras de Pomar y la relación que guardan con los trabajos de sus contemporáneos, así como sus aportaciones al relato musical de la época.

Esta investigación no abarca toda la obra para piano, sino que se hizo una selección de piezas. Los criterios de selección están relacionados con su pertinencia con respecto a las preguntas de investigación y su importancia en el catálogo de Pomar. Las obras seleccionadas marcan también los límites temporales de esta investigación. La primera obra a la que se hace referencia es *El juglar*, de 1898, y la última es *Sonatina*, de 1934.

³³ Véase Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, p. 156.

³⁴ José Pomar dedicó el *Preludio I* en SOL mayor para piano (1907) a Manuel M. Ponce, y Ponce dedicó su *Mazurka 17* en SOL mayor para piano (1913) a José Pomar. En 1989 La Liga de Compositores de México editó ambas partituras juntas en edición facsimilar.

La información aquí presentada se organiza en seis capítulos. El primero es una reflexión dirigida a responder una pregunta fundamental detrás de esta tesis, que si bien no aparece entre las preguntas de investigación propias de este tema concreto, se relaciona directamente con el proceso de investigación y escritura del presente texto: ¿Desde dónde hacer musicología? Los demás capítulos están directamente relacionados con José Pomar y su música.

En el segundo capítulo presento íntegro un texto autobiográfico de nuestro compositor. De la información proporcionada por el propio Pomar tomo algunos datos para investigar más a fondo y establecer relaciones entre ellos o abundar en información que ayude a ubicar su contexto: con quién estudió, quiénes fueron sus influencias musicales, cuál su itinerario ideológico, y algunos otros datos que ayuden a conocer más al personaje.

Los siguientes tres capítulos abordan las obras, los periodos de la vida de Pomar en los que fueron compuestas y posibles interpretaciones. El criterio de agrupación de obras y momentos en la vida de Pomar estuvo inspirado tanto en sus cambios de residencia como en un texto de la ya mencionada pianista y escritora Verna Arvey, quien después de conocer personalmente a Pomar y revisar algunas de sus obras en 1936 dijo de él:

José Pomar es ejemplo de un raro caso de desarrollo musical. Como está dotado de una mente analítica, humana, inteligente y abierta, sabe reconocer y distinguir por sí mismo los diferentes periodos de su propio desarrollo. Nacido en 1880, antes de 1912 entró en lo que él mismo llama su periodo pro-europeo [...]. Aunque las obras de ese periodo fueron escritas en las llamadas formas aceptadas, Pomar mostraba una tendencia hacia la individualidad y la modernidad. Escribió escalas de tonos enteros y acordes de novena años antes de saber cómo se les designaba armónicamente. Durante ese periodo armonizó muchas canciones mexicanas y por lo tanto, dice él, las desfiguró por completo. Un periodo transicional inestable siguió al primero, y ahora, en su tercer periodo, ha abandonado por completo las antiguas formas. Su nueva música tiene un significado social y político. Es una representación de la lucha de clases. Su música tiene ahora un significado más allá de “el arte por el arte”.³⁵

³⁵ Verna Arvey , “Mexico’s Significance in Present Day Music”, p. 80.

El sexto y último capítulo investiga la relación de José Pomar con el nacionalismo y la música partiendo de sus arreglos de canciones populares mexicanas y sus proyectos de recorrer el país recolectando música popular, hasta las obras de la década de los treinta que pudieran estar relacionadas con el tema.

La principal fuente documental de este trabajo fue el acervo José Pomar, resguardado en el Archivo de Compositores Disidentes Mexicanos, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Dicho acervo contiene todas las partituras existentes del compositor y una importante cantidad de sus escritos, programas de concierto, periódicos y correspondencia, así como los textos sobre su figura que se han publicado. Todos los textos e imágenes reproducidos aquí son propiedad de la familia Pomar y están resguardados en ese archivo.

1. ¿QUÉ HISTORIA? ¿QUÉ ANÁLISIS? UN MARCO DE REFERENCIA PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA DE JOSÉ POMAR

What I uphold and try to practise is a kind of musicology oriented towards criticism, a kind of criticism oriented towards history.

JOSEPH KERMAN

Engagement with the musical work in its autonomy is the beginning, not the end, of historical interpretation. The relationship between the investigating scholar in the present and the historical object in the past is not fixed, but very changing. It is a relationship of reciprocal influence, whereby each can change in response to engagement with the other.

LEO TREITLER

Una pregunta fundamental en este trabajo, y en el proceso de aprendizaje y reflexión que cierra un ciclo al presentarse esta tesis, es: ¿Desde dónde hacer musicología? Este amplio cuestionamiento contiene a su vez muchas otras preguntas que es necesario responder para posicionarse. Entre ellas he elegido como guía en esta búsqueda las dos preguntas que titulan este capítulo: ¿Qué historia?, ¿Qué análisis? Más que un marco teórico, las siguientes páginas son una interpretación personal encaminada a entender cuál es la situación de la musicología en mi contexto más inmediato, sus relaciones con lo que sucede en el desdibujado campo de conocimiento y dónde es posible ubicarse en ese vasto mundo que es la investigación musical.

Entremos por un momento en un pequeño universo: la investigación musicológica de un programa de posgrado en música en la Ciudad de México. Los trabajos que se proponen y se producen en la práctica están agrupados en dos conjuntos: el de quienes se interesan por la música del pasado y hacen trabajos de “historia” (casi siempre relacionados con música académica, casi siempre de compositores muertos, y suelen usar partituras en sus investigaciones) y quienes se ocupan de música contemporánea, música no académica,

prácticas interpretativas actuales o, lo más importante, de la música analizada desde metodologías provenientes de campos del saber de las ciencias sociales.³⁶

Esta diferencia, no explícita pero sí clarísima en la práctica, se manifiesta con cierto menosprecio a los trabajos del otro bando, reflejado en preguntas recurrentes como “¿Y dónde queda la música en todo esto?” (desde el bando de la “musicología histórica”) o “¿A quién le interesa hoy la historia de la música?” (desde la “nueva musicología”).

Más allá de los desencuentros académicos, esta división revela varios supuestos sobre la investigación musicológica que es importante destacar. Por un lado se da por sentado que la investigación musical debe tener como principal objeto de estudio las obras musicales y que, en todo caso, el contexto de la obra, las condiciones de la composición, la vida del autor y su contexto, la recepción o las prácticas de interpretación, o incluso las interpretaciones extramusicales, sirven para explicar y entender la música, representada por la partitura. Desde esta postura también se supone con frecuencia que la música se puede explicar en sí misma y que por medio del análisis de sus características estructurales, armónicas, melódicas, etc. no sólo se puede comprender cada obra sino además atribuirle un valor estético.

En contraposición, desde la otra postura se asume que el análisis de documentos (partituras y todo tipo de fuentes históricas) es una actitud positivista trasnochada; que la interpretación de tales documentos, al ser subjetiva, es parcial y personal, y que explica muy poco del complejo fenómeno musical. Suele suponer que la historia es una narrativa y privilegia el estudio de la música como fenómeno social.

Esta descripción a grandes rasgos de las dos posturas predominantes en nuestras investigaciones tiene excepciones y matices, claro está, pero refleja esas visiones encontradas que tienden a verse como incompatibles. Evidentemente no todos los que estudian a músicos del pasado o usan partituras en su investigación son positivistas o creen que el texto musical sea la principal fuente o que la música explicada en sí misma sea la

³⁶ Es importante aclarar que en esta reflexión se está tomando como referencia solamente lo que es etiquetado como investigación musicológica en este particular universo, que separa los trabajos de investigación en siete áreas de conocimiento: musicología, etnomusicología, educación musical, tecnología, cognición, interpretación y composición. Por mi parte, creo que bajo la etiqueta “investigación musical” se podrían incluir todos los trabajos en un único conjunto, y posiblemente eso sería deseable.

única interpretación válida, ni todos los que investigan con metodologías prestadas de otras disciplinas condenan la historia ni el uso de partituras o el estudio de la música académica. El punto de encuentro de estas dos posturas existe, y también desde ahí se producen trabajos de investigación. Sin embargo, esta caracterización general de este pequeño universo expresa algo de lo que en efecto pasa con la investigación musical en nuestro país, que a su vez es un reflejo de cómo se ha adoptado y adaptado en el contexto local lo que ha sucedido con la investigación musicológica al menos en los últimos treinta años, con su búsqueda metodológica y con su propia definición.

En esta situación encontramos cierto traslape de modos de investigar y de entender la musicología: uno que fue el enfoque mayoritario durante buena parte del siglo XX y otro que es producto de una corriente surgida en la década de los ochenta en Estados Unidos, que replanteó de modo muy importante el campo de estudio de la investigación musicológica y los modos de abordar los objetos de estudio.

Para entender este traslape convendría recordar que la investigación musicológica en México se fue desarrollando poco a poco, de manera fortuita, y valdría decir que, en buena medida, por vocaciones particulares más que por esfuerzos colectivos. Incluso el estudio formal de la disciplina es muy joven. Los modos de entender y hacer investigación han sido más producto de estas búsquedas personales que de corrientes o discusiones metodológicas, aunque lo producido en este campo hace ya buen tiempo que se ha publicado en marcos institucionales. Estas características de la musicología local, sumadas al hecho de no estar colegiados, tener pocos foros y publicaciones o no tener demasiado respaldo institucional (el que hay es insuficiente incluso hoy), explican muchas de sus particularidades, pero no la convierten en un caso aislado, ya que, en buena medida, las formas de investigar se han alimentado por la investigación proveniente de otros países, aunque con cierto retraso respecto a las nuevas tendencias.

Si algo ha caracterizado a la investigación musicológica que se ha hecho en México es que por muchos años ha sido casi exclusivamente histórica y casi exclusivamente sobre música académica. Incluso hoy la mayor parte de la investigación publicada sigue esa

línea.³⁷ Esta tendencia, como veremos, no es nueva ni particular. En 1985, en un importante texto de la musicología escrita en inglés, Joseph Kerman, reflexionando sobre el estado de la musicología en Estados Unidos y Gran Bretaña, explicaba que aunque el término *musicología* originalmente se entendía como un concepto que abarcaba pensamiento, investigación y conocimiento de todos los aspectos posibles de la música, en la práctica académica y en el uso general su significado se redujo al estudio de la historia de la música de arte occidental.³⁸ No sólo eso:

En la mente de las personas –y también en la mente de muchos académicos– la musicología está limitada no sólo en el tema de estudio, sino también en el modo de abordarlo. [...] La musicología se percibe como esencialmente relacionada con los hechos, los documentos, lo verificable, lo analizable, lo positivista. Los musicólogos son respetados por los hechos que conocen sobre la música. No son admirados por su comprensión de la música como una experiencia estética”³⁹

Kerman concluía que una definición era demasiado amplia y la otra demasiado estrecha, y se inclinaba por algo intermedio. Hoy sabemos que a partir de sus planteamientos, y de otros investigadores de la época, la musicología de finales del siglo XX comenzó a replantearse seriamente la necesidad de dialogar con las ciencias sociales y de usar marcos teóricos provenientes de otras disciplinas. Eso no era tan nuevo si consideramos el esquema planteado por Adler en 1885, en el que se dividía la investigación en dos ramas: musicología histórica y musicología sistemática, y que ponía particular énfasis en las ciencias auxiliares de la investigación musicológica. En todo caso, lo importante, más allá de la novedad, es que los planteamientos de este grupo marcaron un cambio importante en la práctica de la investigación musicológica: se empezaron a expandir tanto el campo de estudio como las metodologías con las cuales abordarlo.

³⁷ La investigación etnomusicológica está muy presente y también produce y publica importantes investigaciones; no se incluye en esta reflexión porque siempre se ha visto como separada de la musicología. Si eso es beneficioso o no para la música y la investigación en México es una importante pregunta que aquí se dejará abierta.

³⁸ Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, p. 11.

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

Esta nueva comprensión de la música, ahora estudiada con metodologías de otras disciplinas y un apoyo importante en la sociología, la antropología, los estudios de género, le semiótica, etc., ha influido en la investigación de nuestro país, y cada vez se investiga más desde esa óptica. Sin embargo, la musicología, en términos generales es, todavía hoy, entendida mayoritariamente como el estudio histórico de la música académica, lo que se refleja no necesariamente en las investigaciones (en el universo de referencia que hemos tomado no se podría afirmar eso), pero sí en las publicaciones.⁴⁰ No necesariamente en la mente de los investigadores, pero sí en la de muchos participantes del fenómeno musical (intérpretes, maestros, interesados en música).

Así, las afirmaciones que hizo Kerman hace treinta años, hoy no nos resultan del todo ajenas. Bastaría con preguntarnos si el musicólogo, o el que sabe de música, es admirado por los datos que conoce o por su comprensión del fenómeno estético para entretenernos en una larga discusión. Pero por ahora destaquemos el énfasis en la musicología entendida como historia de la música. Buena parte de los trabajos que se producen son de tipo histórico y de una u otra manera están relacionados con “los hechos, los documentos, lo verificable, lo analizable, lo positivista.” Aunque los marcos teóricos y las metodologías se han diversificado y muchas investigaciones se nutren de ese fortalecido vínculo con las ciencias sociales, la relación con los documentos y los hechos sigue siendo muy estrecha y el tipo de conocimiento asociado a determinar hechos y mostrar documentos, recurrente.

Para entender este hincapié en lo histórico hay que tener presente que si bien es cierto que ninguna historia se ha escrito por completo y que nunca una narración histórica puede tener la última palabra sobre ningún hecho del pasado (la historia empieza y termina con preguntas y por lo tanto es un proceso, nos dice John H. Arnold),⁴¹ en los relatos históricos sobre música mexicana hay grandes lagunas, periodos completos que no se han abordado y otros que se han estudiado sólo parcialmente (el siglo XIX, por ejemplo). Todavía quedan numerosos archivos que organizar o estudiar, diversos compositores que

⁴⁰ Entendiendo “publicaciones” como libros y las escasas revistas. No considero a las tesis de grado en este rubro porque son consultadas muy poco (quizá más ahora que son electrónicas), y normalmente sólo por quienes están escribiendo otra tesis.

⁴¹ Véase John H. Arnold, *History: A Very Short Introduction*, loc. 347.

atender y mucha música que escuchar. En la práctica, eso significa que hay una gran cantidad de documentos (catalogados y no catalogados) a la espera de un investigador o un intérprete (idealmente ambos) que se interese en hacer algo con ellos.⁴²

En esa situación, el protagonismo de los documentos es inevitable. Los trabajos de buscar, ordenar, catalogar, editar, difundir y analizar (frecuentemente relacionados con metodologías positivistas) seguirán teniendo un importante peso en nuestra musicología mientras tengamos pendiente revisar ese material y hacer los relatos que desde nuestro presente parecen faltar. Este hecho nos plantea un reto importante. Por un lado no debemos desatender la cantidad de documentos y datos que esperan ser investigados, y por el otro no podemos ignorar los planteamientos contemporáneos sobre las formas de hacer musicología. Y cuando se trata específicamente de trabajos de musicología histórica, no podemos sólo mostrar los hechos, los documentos y las partituras: es necesario atender a visiones contemporáneas de la historia y al vínculo con las ciencias sociales para encontrar planteamientos que amplíen nuestro relato histórico, que pongan en circulación los datos y los documentos pero que también los interpreten. En pocas palabras, una historia que no sólo documente hechos del pasado sino que trate de explicar qué significan, aceptando que toda interpretación es parcial (y que hay más de una interpretación posible dentro de un contexto de verdad, entendida ésta como cierto apego a las fuentes, en el sentido de que no se falsean los documentos ni se inventan o se omiten hechos o pruebas –una afortunada herencia del pensamiento positivista–).

En esta tarea de interpretar, buscar significados y crear una narración partimos de fuentes diversas. Todo lo que aporte información debe tomarse en cuenta, pero cuando investigamos sobre música desde la musicología, la música misma es de particular importancia. Cómo estudiarla y analizarla, qué información proporciona y cómo interpretar esa información es uno de los temas de estudio de la musicología y una pregunta compleja que admite muchas respuestas, a veces complementarias, a veces contradictorias. Esto se

⁴² Siempre y cuando se piense que tiene sentido conocer nuestra historia musical y escuchar la música del pasado. Aunque sería necio no atender a los planteamientos que hablan de una supuesta crisis de la historia y a los cuestionamientos en torno a si todavía es posible una historia de la música o viable una musicología histórica (Wegman, “Historical Musicology: Is It Still Possible?”), suponemos que conocer y oír la música de nuestro pasado no sólo amplía nuestro repertorio sino que nos da información sobre cómo hemos sido para, como diría Javier Marías, “entender por qué las cosas y los países son como son y no de otro modo”.

explica, en parte, porque la música se puede considerar documento (escrito, sonoro o audiovisual), experiencia estética (cuando el estudio del objeto parte de una audición en vivo) u objeto artístico, que puede estudiarse tanto en sí mismo como en relación con su contexto, así como en relación con su existencia en el presente. Desde cualquiera de estos acercamientos, el análisis⁴³ de la música aportará elementos para describir e interpretar, siempre parcialmente, el complejo fenómeno musical.

Sin embargo, en el uso cotidiano, el término “análisis musical” se refiere al estudio de la partitura o de la audición. Aunque la definición no es unívoca, hay cierto acuerdo en que cuando se habla de análisis musical, la música misma es el punto de partida, y la actividad está relacionada con “el proceso práctico de examinar piezas musicales para descubrir, o decidir, cómo funcionan”.⁴⁴ En términos generales, el análisis ha sido tradicionalmente una herramienta del que trata de entender la música, del que la investiga, del que la interpreta (ejecutante) o del que escucha. Comprenderla y disfrutarla pasa por un proceso intelectual, a veces intuitivo, otras con más o menos sustento teórico, que tiene una utilidad práctica y alguna finalidad.

Entendido así, el análisis es una actividad propia del quehacer musical que podría considerarse tan antigua como se quiera. Sin embargo, el análisis musical también es una disciplina independiente, más o menos reciente, dedicada específicamente a estudiar la música en su funcionamiento o en sus significados. Se constituyó hacia finales del siglo XIX y en el siglo XX se fortaleció y se independizó en definitiva de los demás quehaceres musicales.⁴⁵ En el desarrollo de la disciplina, el análisis pasó de estar centrado en la partitura, los elementos estructurales y la forma en que el compositor usa los elementos del lenguaje musical (todo esto explicado con un lenguaje especializado), a una amplitud de acercamientos, que incluyen la relación con el contexto, la búsqueda de significados, la percepción, aproximaciones lingüísticas, aproximaciones psicológicas, modelos matemáticos y una larga lista que muestra que el análisis musical es tan diverso como difícil de determinar. Este giro está directamente relacionado con los cambios en la

⁴³ “Examen detallado de una cosa para conocer sus características o cualidades, o su estado, y extraer conclusiones” (Diccionario general de la lengua española VOX).

⁴⁴ Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, p. 1.

⁴⁵ Véase María Nagore, “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”.

concepción de música y obra musical (y sus definiciones). Al ampliarse estos conceptos, los estudios centrados en la partitura o en la música como ente autónomo han dejado de ser exclusivos y han dado paso al estudio de “el músico actuando dentro de un contexto social y cultural”, a la música como “un proceso que implica al compositor, al ejecutante y al consumidor.”⁴⁶ Este giro ha provocado que se estudien cada vez más las prácticas interpretativas, el público, las grabaciones, el ser musical, la música como fenómeno social, etc. Eso no puede ser sino beneficioso: mientras más diversas maneras haya de abordar el fenómeno musical, más cerca estaremos de comprenderlo o, al menos, de atender su complejidad. Pero entre tanta diversidad se corre el riesgo de dejar de lado el estudio y entendimiento de la música desde la música.

Ante tal variedad de opciones es inevitable preguntarse qué tipo de análisis emprender. Con el sustento teórico correspondiente, difícilmente podría afirmarse que un análisis está mal o que una aproximación es mejor que otra. En todo caso, para juzgar un trabajo analítico lo más que se puede evaluar es si los resultados son coherentes con la metodología o con el sistema de pensamiento detrás de ellos. La información que cualquier tipo de análisis provee, que es siempre una interpretación, da elementos valiosos para entender la música. Si el objetivo de un análisis es el análisis mismo y explicar cómo funciona una obra, el resultado del ejercicio podrá ser la narración de las conclusiones de tal examen, una actividad propia del campo entendido como disciplina independiente. Sin embargo, si el análisis se hace dentro de un contexto más amplio, lo central será su para qué. En estos casos el análisis es un medio, una herramienta, como ocurre con el estudio histórico, la biografía, la enseñanza, etc.

De ahí que lo que se diga de las obras dependerá, más que del tipo de análisis, de lo que se quiera saber de ellas. Incluso dependerá de a quién creamos que van dirigidos los productos de la investigación musical.

A quién se dirigen los productos de la investigación musical no es un asunto menor. La respuesta tiene una conexión directa con el quehacer del musicólogo y su relación con el entorno. Sabemos que a menudo el único destino del conocimiento especializado son los propios especialistas. Si la respuesta a nuestra pregunta fuera que el conocimiento generado

⁴⁶ Vincent Duckles, *et al.*, “Musicology”.

desde la musicología es para musicólogos, el valor de tal conocimiento sería limitadísimo, no solamente por la escasez de afiliados, sino porque se estaría restringiendo la reflexión sobre el fenómeno musical a la academia y el saber musicológico quedaría desvinculado de los otros músicos: los que ejecutan, los que enseñan, los que componen. El conocimiento científico es así: generalmente está destinado al grupo de interesados en ese objeto específico. Lo complejo en el caso de la música es que tiene múltiples actores: intérpretes, investigadores, estudiantes, compositores, profesores, que son parte de un sistema de relaciones en el que se comparte el conocimiento especializado “música” y se construye el objeto musical. Si a esta ecuación sumamos a los otros necesarios actores de la música (escuchas, consumidores, productores, aficionados...), resulta que el conocimiento musicológico (aunque pudiera existir por sí solo y para sí mismo) es una parte de este sistema de interrelaciones, y en la medida en se comuniqué se establecerá su relación con los otros actores. La tarea del musicólogo no es sólo generar conocimiento especializado sino comunicarlo a los diferentes actores del sistema para contribuir a su funcionamiento. Los medios, las formas y los niveles de comunicación abarcarían desde la generación misma del conocimiento hasta la divulgación.

En el caso que nos ocupa, un estudio de tipo histórico-musical, la pregunta de para qué analizar es fundamental. Para responderla hay que aclarar que en este trabajo se toma como punto de partida la existencia autónoma de la obra, entre otras razones porque me inclino a creer que lo que caracteriza a la investigación histórica desde la musicología es el estudio de la música en sí misma, si bien relacionada con otros elementos. De no ser así, estaríamos indagando sólo sobre la biografía del autor o sobre su contexto. Ahora bien, tomar las partituras, y acaso las grabaciones, como punto de partida, no significa permanecer ahí: la música existe en sí misma, tiene un lenguaje propio que comunica, pero además existe dentro de un contexto y forma parte de los procesos sociales. Sus significados entonces se amplían y rebasan los del lenguaje musical mismo, de modo que, aunque en esta investigación hay un interés por entender el funcionamiento de la música y no se evita el uso de términos musicales, las descripciones y referencias a la música tienen la finalidad de explicar algo más. Lo que se dice sobre las obras en este trabajo está

encaminado a responder las preguntas de investigación que en resumen buscan situar las obras de Pomar con respecto a su biografía y al contexto musical de su tiempo.

En cuanto al análisis musical, se han considerado elementos formales, armónicos, contrapuntísticos, posibles influencias musicales y elementos de interpretación relacionados con el contexto, pero no se ha seguido una metodología específica. De acuerdo a cada obra comentada se ha tomado una decisión, siempre buscando responder qué hay de particular en cada obra y qué puede significar.

Hasta aquí, este planteamiento podría resultar elemental para especialistas de otras áreas de conocimiento. De hecho lo es. Los problemas de la historia, las fronteras de las ciencias sociales, los diversos métodos de análisis musical y su relación con la teoría de la música, o incluso los problemas metodológicos y de definición de la propia musicología, se discuten ampliamente en otros contextos y superan por mucho lo planteado en las líneas anteriores, pero, al mismo tiempo, éste es el camino que se tiene que andar para entender el campo de conocimiento y situarse en él. Uno de los problemas de la formación musicológica está muy relacionado con este amplio panorama en el que hay que aventurarse en distintas áreas del saber. Hacemos historia sin ser historiadores, antropología sin ser antropólogos y análisis musical sin haber estudiado teoría y análisis. En la breve formación como musicólogos (en el contexto que tomamos como referencia) no aprendemos metodología de la historia, ciencias sociales, filosofía o análisis musical, por dar algunos ejemplos. Posiblemente esto se deba a la propia expansión de la musicología: entre más diversos sean los marcos de referencia de las investigaciones, menos se puede conciliar una formación que responda a todos los intereses. Así, lo que queda es recorrer el camino desde el principio y conocer las distintas áreas de conocimiento para integrarlas en una investigación.

2. AUTOBIOGRAFÍA COMENTADA

José Pomar escribió una breve autobiografía. Olga Picún la ha dado a conocer en algunos artículos.⁴⁷ Es el principal referente biográfico de nuestro compositor; la lectura del texto completo, además de muy gozosa, retrata al músico de un modo íntimo y personal que sólo él mismo podía transmitir.

Habla, pues, José Pomar:

Nací en México D.F., el 18 de junio de 1880 dentro de la incubadora paz porfiriana. Mi iniciación musical fue más hija de herencia y del medio que de inclinación; de joven fue mi deseo ser mecánico, teórico y práctico; hice estudios iniciales en la carrera y juntamente, por mi propia voluntad, entré de obrero a un taller educacional de donde por cariño familiar mal entendido me sacaron a los pocos meses temiendo por mi salud, estaba en pleno crecimiento y seguramente que la labor dura me hubiera favorecido.

Volví mi orientación a la música, medio que en mi casa era muy favorecido, aunque con muchos años de atraso respecto al momento: ahí se cultivaba el más agudo italianismo que para mí era como un sabor a melcocha y hube de resistir continua lucha contra mis preferencias: Beethoven, Chopin, Grieg, Schumann y, poco más tarde Wagner; finalizaba el siglo XIX.

De esas influencias nacieron mis primeras composiciones; acaso la segunda o tercera, fue y ha sido la única publicada. A instancias de un querido amigo la casa Wagner me dispensó en esa época el honor de admitir *El juglar*, por el que me pagó cinco o diez pesos, no recuerdo con exactitud, me obsequió cinco ejemplares y cuando pedí el sexto lo apuntaron a mi cuenta: no recuerdo si lo pagué o no.

El ejemplo de los maestros Campa y Meneses, en pleno apogeo ambos en esa época, fue para mi educación musical un continuo estímulo de trabajo, fe y entusiasmo en el arte. También la amistad con poetas, pintores y arquitectos me trajo, deduzco hoy, ventajosas consecuencias que me negó el trato con músicos militantes; éstos, en su gran mayoría, en tales fechas, formaban una masa incolora, poco sana de espíritu y casi

⁴⁷ Olga Picún, “José Pomar: su trayectoria y su música”, *Nueva Gaceta Bibliográfica*, y “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*.

ignorante en todo aquello que no fuera el vil medio de su técnica, torpemente tomada como fin y más o menos raquíica: un esqueleto sonoro formado de dogmas.

De entonces nacieron en mí tendencias libertarias y radi[c]ales: abominé de todas las fosilizaciones escolásticas, sacudí toda clase de prejuicios religiosos y morales, peroré en corillos contra el estado de cosas sociales adhiriendo al más ingenuo socialismo de aquellos tiempos: Tol[s]toi, Gorky, Dostoyewski, Kropotkin, etc; leía con deleite a Lugones, Chocano, Darío, Vargas Vila y fui un ferviente devoto del teatro nuevo que nos enviaba Europa.

Hoy estimo que tuvo en mí gran trascendencia un suceso: asistí a representaciones de una compañía de baile y pantomima que vino a México a principios del siglo actual y aún conservo la honda impresión que me dejó *La tragedia de Pierrot* no por su factura musical, que apenas recuerdo, sino por la nueva orientación que en materia artística me hizo ver: desde entonces he tenido gran inclinación por el llamado “Ballet” y, especialmente, por el género humorístico e irónico de la pantomima; pero ¿dónde encontrar el libretista entonces que hubiera concordado con mis ideas?

Al fin, en 1908, cuando empezada a conocer obras de Debussy y tenía noticias de que existían las de Gustavo Mahler y otros me enrolé a la revolución antirreeleccionista y milité en ella alcanzando, dentro de mi horror por el militarismo, un único grado: malo, fui un *malogrado* de la revolución porque mis ideas aquellas, que al calor de la juventud eran erectas e incorruptibles, las combatió la dura realidad.

Fue, en mi decepción pasajera, la época en la que escribí (1913) las obras que más estimo dentro del europeísmo reinante y también dentro de las mayores libertades que, solo, como buen autodidacta, casi sin amigos músicos (radiqué en medios muy inferiores al capitalino) pude conseguir.

Respecto a tendencia nacionalista, a título de veras consigno el dato siguiente: contaba cerca de cinco lustros cuando, en Toluca, tropecé con un amigo, hijo de un literato entonces ministro de E. P. y, en la conversación, rod[e]é el tópico música mexicana y a propuesta de mentirijillas de mi amigo que me habló de una pensión a Europa respondí que prefería que, dentro de los cuatro años que el Gob. subvencionaba a sus pensionados, en vez de pasarlos en París, Berlín o Viena, durante tres de ellos recorrería la Rep. M. hasta sus últimos rincones para saturarme conociendo hondamente la canción de nuestro pueblo, ofreciendo a cambio (deuda de otra especie que ningún pensionado pensó en pagar ni el Gob. jamás en cobrar) anualmente cuando menos 12 cantos de los mejores recogidos en

diversas regiones y, al cuarto año ir a Europa, no a un Conservatorio, ni a la clase de X o Z, sino a pulir en general mi concepto artístico.

Mi amigo se entusiasmó con mi idea y ofreció platicarla a su padre. ¿Lo cumplió, lo olvidó, no fue aceptada? Jamás supe una palabra.

Por ser de elemental justicia y de acuerdo con mi sinceridad, cronológicamente menciono nombres de amistades con los que, por intercambio de ideas personales con sus observaciones oportunas han influido en mi formación; ellos son: Luis Moctezuma, Pedro Luis Ogazón (desaparecido) antes; en otro sentido artístico Diego Rivera, José J. Gamboa (desaparecido), Jesús T. Acevedo (desaparecido) e Ing. A.M. de Parres (desaparecido) y en la actualidad Carlos Chávez y el núcleo que con él colabora, así como mi hijo Fausto, avanzado de hueso colorado, cuyo desenvolvimiento he seguido con interés, y Graciela Amador. También debo incluir como ayuda inesperada la de la Scría. de I. C. y T. en la que serví por once años y que, con el carácter propio del vulgar burócrata, me puso en condiciones de realizar lo que acaso me negó la de E. P., viajar por varios puntos de la Rep. y realizar en parte mi acariciada y vieja idea: conocer en su medio a nuestro pueblo y saturarme algo de su sentir musical.

Para concluir: creo que en mi obra musical tienen capital importancia estas abstracciones: el amor en cualquier forma que se le tome; la idea libertaria dentro de su mayor amplitud, el horror a los caminos andados que defino como *borreguismo* y el concepto monista de la vida que me acompaña hace años y que estoy por revalorizar porque ya no me basta.

José Pomar⁴⁸

Como todo recuerdo, una autobiografía es una construcción o una interpretación del pasado, y posiblemente nos habla más de la persona en el momento en el que escribe que de lo que sucedió en su propio pasado. Así, las narraciones autobiográficas deben ser tomadas con prudente distancia, pero este tipo de testimonios también nos dan información valiosísima para conocer al personaje y para amueblar su contexto, lo que, inevitablemente,

⁴⁸ José Pomar, [*Texto autobiográfico*]. La breve autobiografía de José Pomar no está fechada. Picún, al revisar y ordenar el archivo, estableció como fecha probable alrededor de 1930.

traerá como resultado una nueva construcción e interpretación sobre el pasado de nuestro personaje.

José Pomar nació unos meses antes de que terminara el primer mandato presidencial de Porfirio Díaz. Esos meses fueron determinantes para establecer lo que después sería el largo periodo del porfiriato. Aunque se lo ha querido ver, no sin razones, como un larguísimo y único gobierno –con un “oportuno” paréntesis de cuatro años en los que estuvo en la silla presidencial Manuel González–, también es cierto que el Porfirio Díaz del primer gobierno no era el mismo que llegó (de nuevo) a la presidencia en 1884, manifestando ahora sí todo su poder político en plenitud.

Lo que destacó de aquel primer periodo, y que seguramente conquistó muchas voluntades, fue la llamada paz porfiriana. El entonces presidente electo democráticamente consiguió pacificar a un país demasiado acostumbrado a los levantamientos armados y a los desórdenes civiles. El *orden* del famoso lema positivista “orden y progreso” tenía que ver sobre todo con la paz: conseguir la paz como condición indispensable para lograr el progreso material (para el que era necesaria la inversión extranjera). Así, esa política pacificadora de los primeros años era el germen de lo que se manifestaría años más tarde como un estado casi permanente de “paz” y “progreso económico” con todas sus implicaciones y el ya conocido final: otra larga serie de enfrentamientos bélicos.

No sabemos si Pomar estaba insinuando que la “incubadora paz porfiriana” era este momento de gestación de un poder casi total que mantuvo el orden y el progreso a un costo muy caro, o si simplemente se refería a ella como el ropaje histórico de su cuna de nacimiento. Cualquiera que sea la interpretación, en ese contexto es donde nació y creció nuestro compositor.

La cuna de Pomar estuvo en el domicilio familiar en la calle de la Buena Muerte (hoy José María Izazaga). Hizo sus primeros estudios en el colegio católico del padre Villagrán (educación privada y confesional), y después en San Ildefonso (educación pública pero privilegiada). El padre era músico (profesión liberal) y comerciante: hacía copias de

música por encargo, tenía un expendio de rebozos y daba clases privadas de guitarra. La madre tocaba el piano y, con toda seguridad, estaba en casa.⁴⁹

Con estos datos generales podemos suponer entonces que los Pomar eran una familia de clase media que vivía sin lujos. Digamos que pertenecían a un grupo social con un buen capital cultural pero no económico. En el texto biográfico “Datos sobre mi vida: José Pomar”,⁵⁰ de 1958 se menciona que el joven Pomar dejó la preparatoria en parte por razones económicas o que tuvo que suspender un tiempo el estudio del piano (privado) porque el padre no podía pagarlo.

Posiblemente fue en esa época cuando entró al taller educacional donde buscaba prepararse como mecánico. A pesar de que no tenemos ningún documento que confirme su fugaz formación, sabemos que esa inclinación lo acompañó toda la vida: por un lado, en su afición por el ferromodelismo, un pasatiempo que tomó tan en serio que fue el primer presidente de la Asociación Nacional de Modelistas Ferrocarrileros,⁵¹ y por el otro, en su interés por las estructuras en la composición, el ensamblaje de obras musicales o el mecanismo del piano como instrumento y la técnica pianística.

De su iniciación en la música, “más hija de la herencia y del medio que de la inclinación”, pero que después se convirtió en inclinación y profesión, encontramos más información en el mismo texto de 1958:

Mis primeros contactos con la música fueron copias de obras que le mandaban hacer a mi padre de lo cual yo también alcanzaba alguna que otra utilidad; pues pronto me familiaricé con la escritura y le ayudaba en estos trabajos.

Mi padre tenía además, un expendio de rebozos (procedentes de Tulancingo) ubicado en la calle de Flamencos (hoy José María Pino Suárez) a la altura del viejo

⁴⁹ José Pomar, *Datos sobre mi vida*. Manuscrito, 1958.

⁵⁰ José Pomar, *Datos sobre mi vida*. Manuscrito, 1958. Este manuscrito, que muestra una caligrafía diferente a la de otros textos de Pomar aunque está redactado en primera persona y la voz narradora es la suya, tiene algunas tachaduras que revelan aparentes lapsus en los que se pasaba inopinadamente a tercera persona. Por ejemplo, una línea que decía “en la que fue mi papá como acompañante con su viejo organito...” está tachoneada y corregida para quedar “en la que acompañé con un viejo organito...”. De esto fácilmente puede deducirse que Pomar le dictó los “datos sobre su vida” a uno de sus hijos.

⁵¹ José Pomar. *Informe*. Asociación Nacional de Modelistas Ferrocarrileros, 1943.

“Volador”. De este pequeño negocio obtenía algunas entradas para su economía y ésta se completaba con clases particulares de guitarra, instrumento que tocaba con algún dominio.

Mi primera maestra de piano fue mi señora madre, quien me enseñó las 1^{as} lecciones y principios elementales de música. La 2^a maestra fue mi tía la Sra. Josefa Barbieri de Pomar, esposa de un hermano de mi padre también llamado Luis y a quien decían Luis grande.

Mi primer maestro de armonía fue un señor Félix M. Alcérreca,⁵² amigo de mi padre. El maestro Alcérreca dirigía un coro dedicado a cantos en las iglesias sobre todo en las temporadas de cuaresma. Vivía en la casa y calle “Parque del Conde” y fue diputado eterno del porfirismo; habiendo el detalle de que con esta diputación, callaron su actividad de opositorista [...] Alguna ocasión censuró mis composiciones por encontrar según dijo muchas 5as manifiestas.

Por medio de un amigo mío, apellidado Nieto⁵³ y discípulo del maestro Carlos J. Meneses, entré en contacto con este último, así como con el maestro Gustavo E. Campa.

El maestro Meneses no me atendió, sino que me mandó con uno de sus discípulos llamado Tomás Alarcón, quien me dio clases durante un año; al cabo del cual no pude seguir el curso porque mi padre no tuvo dinero para pagarlo. Volví más tarde y en mejores

⁵² Félix María Alcérreca (1845-1935/37) “Notario y escritor mexicano. Nació en la ciudad de Puebla el 18 de mayo de 1845. A la edad de 14 años quedó huérfano de padres, logrando continuar sus estudios en el Seminario Palafoxiano de su ciudad natal. En 1867 pasó a la capital de la República, donde obtuvo el título de Notario Público. Con decidida afición por la música, ha hecho un estudio prolijo y dilatado de ese arte. Sus composiciones musicales han obtenido diploma y medalla en las Exposiciones de la República y en las Internacionales de París en 1889 y de Chicago en 1893. Su última obra de notable mérito, es una misa completa para coros con acompañamiento de orquesta. También se ha dedicado al periodismo y ha escrito interesantes crónicas, estudios críticos, etc., en diferentes diarios de México. El señor Alcérreca es miembro de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y Tesorero de la Prensa Asociada de México. Ha fundado diversas sociedades artísticas y literarias y a pertenecido a muchas nacionales y extranjeras. Es diputado al Congreso de la Unión, desde hace tres períodos, y antes fue Suplente. En la Cámara ha desempeñado el cargo de Pro-Secretario y ha sido miembro de diversas comisiones. También ha ocupado puesto de Rector o Presidente del Nacional Colegio de Escribanos” En: “Una revisión del panteón mexicano del siglo XIX: dos Félix marginados: Alcérreca y Sauvinet por Fernando Carrasco.” <https://musicologiacasera.wordpress.com/2013/05/29/una-revision-al-panteon-musical-mexicano-del-siglo-xix-dos-felix-marginados-alcerreca-y-sauvinet-por-fernando-carrasco-v/comment-page-1/>

⁵³ Este amigo podría ser Juan Nieto, único alumno con ese apellido que aparece en la lista de “los menesistas” hecha por Manuel Bermejo en su ensayo crítico sobre Carlos J. Meneses. De él nos dice en su recuento: “Carente de recursos, estudiaba en un piano que apenas merecía tal nombre; sin embargo, llegó a ser un pianista. Hábil como acompañante y como lector, era solicitado en los conjuntos.”

tiempos con el maestro Meneses, habiéndome recomendado su discípulo Carlos del Castillo,⁵⁴ y fue entonces cuando recibí cursos de técnica pianística.⁵⁵

No cabe duda, pues, de que la música era un elemento cotidiano en la casa de los Pomar, y tal vez se cultivaba incluso más que entre las familias capitalinas promedio de la época, para las que hacer música era de por sí una práctica habitual. Pomar nos revela que don Luis, su padre, era copista, con lo que nos deja ver que una parte de los ingresos familiares provenían de actividades musicales: copia de partituras y clases privadas. La madre seguramente tocaba el piano lo suficiente para enseñar las primeras lecciones y encaminar el gusto y el talento del hijo, como era común en la época. Estas enseñanzas de la madre fueron breves, ya sea porque el pupilo la hubiera alcanzado en conocimientos o porque la relación maestra-alumno no fuera muy compatible con la de madre-hijo, o por cualquier otra razón. El joven Pomar tuvo entonces a su tía como maestra. Después de esta educación inicial y familiar, buscó una formación más profesional y entró en contacto con los que serían sus dos maestros principales: Carlos J. Meneses y Gustavo E. Campa (lamentablemente no sabemos en qué año fue esto).

Pomar nos relata, en el documento de 1958 citado en la página anterior, que el popular maestro de piano no lo atendió sino que lo remitió con su alumno Tomás Alarcón. Al parecer ése era el procedimiento habitual para convertirse en discípulo de Meneses. Según relata Manuel Bermejo, Tomás Alarcón “penetró a tal punto la escuela de su maestro, que éste lo puso en el Conservatorio y en su academia particular, como su

⁵⁴ Carlos del Castillo (1882-1959) “Fue el iconoclasta de los pianistas y profesores románticos mexicanos [...] En 1895 se inscribió en el Conservatorio donde, además de formar parte del grupo de Meneses, estudió violín y violoncello [...] En 1903, obtuvo una pensión del Gobierno federal para continuar sus estudios en Europa y estuvo en Bruselas hasta que se matriculó, al año siguientes, en el Conservatorio de Leipzig, donde estudió con uno de los discípulos de Liszt que más fama tenían como maestros: Alfred Reisenauer [...] Su más sincera vocación era la de pedagogo y cuando volvió a México se dedicó plenamente al magisterio, actividad que él consideraba subordinada al concertismo. En noviembre de 1907 fundó su Academia Juan Sebastián Bach con asistencia de Gustavo E. Campa y Luis Moctezuma [...] Fue profesor del Conservatorio desde 1908, sin dejara de atender su academia, y en 1923 llegó a la cima burocrática de su carrera de maestro al ser nombrado director de la institución, cargo que desempeñó hasta 1928. En el campo de la difusión musical, del Castillo estrenó en México la *Misa* en si menor de Bach y tocó muchos conciertos de cámara, a partir de la fundación del Cuarteto Saloma [...] Realizó una interesante labor editorial, ya que en 1909, apareció su revista *Música*, que vivió hasta 1911 [...] En 1931 lanzó *Nuestra música*, publicación mensual que llegó hasta 1934” En: Velazco, “El pianismo mexicano del siglo XIX”, p.232-233.

⁵⁵ Pomar, *Datos sobre mi vida*.

preparador; de manera que, salvo contadas excepciones, todo el que aspiraba a ser discípulo de Meneses, debía estudiar primero con Alarcón”.⁵⁶ Así, Pomar iniciaba su formación profesional y empezaba a establecer su red de contactos con los músicos de su tiempo, de modo que, aunque no pudo terminar la formación con Alarcón, cuando “en mejores tiempos” volvió a buscar al maestro Meneses, recomendado por un importante alumno, éste finalmente sí lo admitió como discípulo y, según dice Pomar, fue entonces cuando recibió cursos de técnica pianística, y fue así como su formación dio un giro importante.

Carlos J. Meneses (1863-1929) fue uno de los músicos más influyentes de su época, pianista muy reconocido, un director de orquesta aún mejor, y maestro famosísimo. Su biografía tiene cierto aire mítico: se cuenta que el único maestro que tuvo fue su padre, “maestro de capilla de algún mérito” según Alba Herrera, “organista itinerante” según Velasco. De esas enseñanzas de un padre que quizá se ha querido ver como un músico menor para enfatizar la “genialidad” del hijo, resultó un músico talentosísimo que parece que hizo todo bien. Fue considerado uno de los mejores directores de orquesta de su época, excelente pianista que renunció a la vida de concertista por la dirección, y gran maestro.

Es esta última faceta de la vida de Meneses la que aquí nos interesa. Alba Herrera, hablando de él como maestro de piano, nos dice que “estaba destinado a gozar de una reputación estrepitosa como innovador en el mecanismo pianístico” y que “alcanzó [...] el apogeo de su nombradía como el profesor de piano más satisfactorio que poseía México”, y señala más adelante: “En una palabra, convirtiose Meneses en el profesor de moda. Cuando renunció, en 1898, a la cátedra que servía en el Conservatorio –llevándose consigo a sus mejores discípulos– causó su rebelión un verdadero alboroto, no sólo en el plantel mismo, sino en todos los círculos musicales de México”.⁵⁷ Ya desde 1896, según relata Alfonso Pruneda, “la prensa mexicana lo declaraba fundador de la “Escuela Mexicana del Piano”.⁵⁸ Más allá de lo que se pueda opinar del concepto de “escuela”, lo cierto es que Meneses parece haber cambiado el modo de enseñar piano en México y, en todo caso, el mérito de su gran labor pedagógica lo acredita el hecho de haber tenido como alumnos a buena parte de los mejores y más influyentes pianistas de la generación posterior.

⁵⁶ Manuel M. Bermejo, *Carlos J. Meneses. Su vida y su obra*, p. 68.

⁵⁷ Alba Herrera, *El arte musical en México*, pp. 61-63.

⁵⁸ Alfonso Pruneda, *3 grandes músicos mexicanos*, p. 7

Además de su importante labor en el Conservatorio, Meneses fundó su propia academia.⁵⁹ Ahí estudió José Pomar, y probablemente es ahí donde conoció a dos de los alumnos más destacados de su maestro: Pedro L. Ogazón y Luis Moctezuma, dos de los tres músicos que Pomar menciona en el recuento de amistades que influyeron en su formación.⁶⁰ De su escuela no se sabe mucho, pero se puede inferir de su reputación como músico, de su deslumbrante fama como maestro, y sobre todo de los resultados manifiestos en los alumnos que pasaron por sus clases, que su talento pedagógico era sobresaliente.

Pomar dice que con él conoció de técnica pianística, y en otro texto biográfico⁶¹ se dice que bajo la dirección de Meneses “adquirió una vigorosa técnica pianística”. Esta declaración nos da elementos adicionales para afirmar que Pomar llegó a ser un pianista solvente (sus obras, el estreno de su propio concierto, etc. ya daban pistas para suponerlo). También se podría sospechar que Meneses estudió bastante más de lo que se ha creído y que indagó sobre el mecanismo del piano y otros aspectos técnicos, pero eso es otra historia.

Años después, 1915 o 1916, cuando Pomar era oficial segundo de la Dirección General de Bellas Artes, maestro y alumno tuvieron un importante desencuentro. Al recién nombrado funcionario se le encomendó hacerse cargo del Conservatorio y se encontró con que “reinaba en él la desorganización más completa”.⁶² Pomar presentó a la dirección una serie de ideas para reorganizar la institución, y parece que su antiguo maestro se sintió ofendido. En palabras de Pomar, “algún tiempo después, el Sr. Prof. Carlos J. Meneses, sintiendo la vigilancia que de su gestión defectiva en el Conservatorio estrechaba yo más cada día, y no conviniendo a sus fines, cualquiera que hayan sido, trató de malquistarme con mis superiores”.⁶³ Al final, la gestión del maestro fue brevísima, y la del alumno no mucho más larga. Los dos siguieron por otros caminos, y claramente para Pomar lo importante fue su beneficiosa influencia musical.

⁵⁹ Véase Jorge Velazco, “El pianismo mexicano del siglo XIX”, p. 221.

⁶⁰ Ver autobiografía en la página 30.

⁶¹ Anónimo, *José Pomar*.

⁶² Correspondencia. José Pomar al encargado del despacho de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, ciudad de México, 3/I/1916.

⁶³ Correspondencia, ciudad de México, 3/I/1916.

De la relación de Pomar con Pedro L. Ogazón (1873-1929) tenemos sólo unos pocos datos. Además de la mención en la autobiografía, se hace referencia a él en otro breve texto con datos biográficos, donde se lee: “En 1915 el pianista Pedro Luis Ogazón estrenó una serie de preludios e interludios para piano, así como diversas composiciones”.⁶⁴ Ogazón fue uno de los pianistas más famosos de su tiempo. Además de ser alumno de Meneses fue, en palabras de Velazco, “el primer virtuoso mexicano que dirigió sus metas de estudiante hacia los Estados Unidos en vez de a Europa”.⁶⁵ Estudió en la academia A. K. Virgil de Nueva York, y también con Josef Hoffmann. Tuvo una activa y aplaudida vida como concertista, pero después de un exitoso concierto con el famoso violinista Fritz Kreisler, “se retiró bruscamente de la vida pública”⁶⁶ y se dedicó a la enseñanza del piano (sólo de vez en cuando tocaba en público). Construyó su propia sala de conciertos en la calle de Porfirio Díaz, en San Ángel. Allí se ofrecían recitales, principalmente de los alumnos de Ogazón; él mismo ofreció dos, en los que incluyó música de Pomar: los programas conservados, uno de abril de 1916 y el otro sin fecha, nos muestran que en el primer concierto se interpretaron *Preludio en MI bemol mayor* y *Ven ven...* (Canción mexicana),⁶⁷ y en el segundo, las mismas piezas más la transcripción de otras dos canciones: *Cielito lindo* y *La china mexicana*.⁶⁸ Es una pena que Pomar no se refiera más a él, y es más lamentable aún que sus ejecuciones de la música pomariana no hayan tenido mayor repercusión. Aunque no sabemos bien a bien cómo influyó Ogazón en la vida musical de Pomar, es significativo que sea uno de los cinco músicos que menciona en su recuento biográfico.

El otro alumno de Meneses que Pomar considera una influencia es Luis Moctezuma (1875-1954). De él sabemos que fue un pianista dedicado, estudioso e investigador de la música y de la técnica del piano, además de médico por obligación (nunca ejerció), y, principalmente, un importante maestro de piano. Fundó su propia academia, fue catedrático

⁶⁴ José Pomar (?), *José Pomar y Arriaga*. Manuscrito, s/f.

⁶⁵ Jorge Velazco, “El pianismo mexicano del siglo XIX”, p. 223.

⁶⁶ Alba Herrera, *El arte musical en México*, p. 189.

⁶⁷ Programa de concierto. Recital extraordinario dedicado al gremio estudiantil. Pedro Luis Ogazón, piano. Ciudad de México, 2/IV/1916.

⁶⁸ Programa de concierto. Recital de piano (extraordinario) organizado por *Revista Nacional*, a la clase estudiantil de México. Pedro Luis Ogazón, piano. Ciudad de México, s/f.

y (fugazmente) director del Conservatorio, y fue además uno de los fundadores de la Facultad de Música de la Universidad Nacional.⁶⁹

Según cuenta Velazco, su academia “tenía un enfoque de una escuela de perfeccionamiento”, pues recibía alumnos de otros maestros.⁷⁰ Parece que la academia no tenía exclusivamente ese enfoque y que en ella se formaron importantes alumnos, pero además es cierto que muchos alumnos ya titulados lo buscaban para complementar sus estudios.⁷¹ Posiblemente esto se debiera a su notable manejo y enseñanza de la técnica pianística. También dice Velazco que “su actitud pedagógica ha sido la más constante e intensa que se vio en México”.⁷² Prueba de ello es su muy interesante libro *El arte de tocar el piano*,⁷³ en el que reúne todo su conocimiento de la técnica pianística, por demás informado y actualizado.⁷⁴

De la relación de José Pomar con Luis Moctezuma tenemos unas referencias más en los textos biográficos del archivo. En el manuscrito de 1958 se dedica a Moctezuma un párrafo, tal vez algo confuso por ser un texto dictado, según suponemos, pero que da idea del tipo de relación que llevaban los dos músicos:

Volví más tarde y en mejores tiempos con el maestro Meneses, habiéndome recomendado su discípulo Carlos del Castillo y fue entonces cuando recibí cursos sobre técnica pianística.

A estas alturas (1902) ya estaba tomando clases junto con Luis Moctezuma, del maestro Campa, fue de los fundadores de su Academia, que se instaló en Artículo 123,

⁶⁹ La Facultad de Música, fundada en 1929, mantuvo ese nombre hasta 1934. En 1935 se la llamó Escuela Superior de Música y más tarde Escuela Nacional de Música. En diciembre de 2014 se convirtió de nuevo en Facultad de Música. Véase María Esther Aguirre Lora, “La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto”.

⁷⁰ Jorge Velazco, “El pianismo mexicano del siglo XIX”, p. 224.

⁷¹ Según relata Manuel M. Bermejo en el prólogo al libro *El arte de tocar el piano* de Luis Moctezuma.

⁷² Jorge Velazco, “El pianismo mexicano del siglo XIX”, p. 225.

⁷³ Publicado en 1945.

⁷⁴ Las primeras palabras al lector revelan la vocación y dedicación de Moctezuma a la enseñanza: “Me resolví a escribir estos consejos animado por el deseo –exento de todo egoísmo– de ser útil a los futuros pianistas; quiero que los conocimientos adquiridos con el estudio, la investigación y la práctica de mi larga labor en la enseñanza del piano, hechos con todo el entusiasmo y el amor que desde mi niñez he sentido por ese instrumento, sean aprovechados por los estudiantes y jóvenes maestros que carentes, por razón natural, de experiencia, encuentren en ellos una ayuda que facilitará su ardua labor en el difícil arte de tocar el piano, ya que contarán, por adelantado, con lo que aprendí a costa de una labor que abarca toda mi vida, y que sólo obtendrían empleando el mismo tiempo y siguiendo la misma ruta que yo recorrí. Aquellos que, dotados de espíritu investigador, se dediquen con el mismo empeño al estudio del rey de los instrumentos, podrán aportar nuevas ideas y enriquecer esta obra, que deseo contribuya al progreso de nuestro arte musical”.

donde está hoy la casa “Schieffer”, y cuando esta academia se desintegró por inanición ~~mi~~ ~~papá~~ fue uno de los últimos en salir, pero esto no quitó que lo siguiera frecuentando y consultando sobre ~~sus~~ mis obras, entre ellas el “Kake Walk” [*sic*] del gato cuyo trío le gustaba mucho. Varias noches nos reuníamos en un local que ocupaba la Sastrería que tenía el maestro Luis Moctezuma en compañía de algún pariente. Tanto que una vez que ~~tuve~~ ~~papá~~ tuve necesidad de un Frack fue allí donde se me confeccionó. Por encargo y empeño del maestro Moctezuma se publicó ~~su~~ mi única obra hasta hoy publicada, *El juglar*, en la casa Wagner de lo cual obtuve ~~mi papá~~ la gran suma de \$5.00 y 5 ejemplares, y cuando requerí más tarde otro ejemplar se me informó que ya no había porque se habían tomado en calidad de papel.⁷⁵

Por lo que se puede apreciar, tenían una cercana relación de amistad, y Luis Moctezuma, un poco mayor que Pomar y probablemente más avanzado en sus estudios, lo apoyaba en lo que podía. El texto no deja completamente claro si sólo Campa (su maestro de composición, como veremos enseguida) o también Moctezuma revisaba las composiciones de Pomar, pero es fácil adivinar que dos amigos músicos hablaban de música entre ellos y opinaban sobre su trabajo.

El testimonio de la relación entre estos músicos no termina ahí. En un texto de 1974, cuya autoría no conocemos pero que fue reproducido casi literalmente en una nota periodística de 1976 titulada “El Maestro José Pomar”,⁷⁶ y posteriormente también en las notas al programa del disco *Presagio*, se lee el siguiente párrafo:

En unión del maestro Luis Moctezuma y de Manuel M. Bermejo, [José Pomar] fue introductor en México del sistema y técnica pianística Leschetisky (1899-1900). Por esta misma época, los tres maestros fueron los continuadores de Felipe Villanueva en la introducción de la música de Bach en la enseñanza del piano en México.⁷⁷

⁷⁵ José Pomar, *Datos sobre mi vida*, manuscrito, 1958. Se reproducen aquí, por tener un interés peculiar, las tachaduras a que se alude en la nota 42.

⁷⁶ Sergio Cardona Guzmán, “El Maestro José Pomar”, *El Día. La Música en México*, suplemento mensual, 1 de julio de 1976.

⁷⁷ *José Pomar* (1974).

Tenemos datos que muestran que José Pomar y Manuel Bermejo⁷⁸ tuvieron una relación cercana y duradera. En el archivo de Pomar hay una pequeña obra titulada *Postludio*, compuesta en 1902, dedicada a su amigo, y algunos escritos de Bermejo que Pomar conservaba en su archivo personal. En uno de estos textos el autor se refiere a nuestro compositor como “mi amigo el eminente músico José Pomar”.⁷⁹ Entre estos escritos destaca uno que contiene el discurso que Bermejo dio en un homenaje en memoria de Luis Moctezuma en febrero de 1954.⁸⁰ Así, queda claro que existía una amistad entre los tres músicos, y probablemente tuvieron proyectos musicales conjuntos, pero de los asuntos mencionados en la cita anterior todavía quedan algunas dudas.

Sobre estos mismos datos, años antes el propio Manuel M. Bermejo, en el prólogo de *El arte de tocar el piano*, señaló a Moctezuma como el “autor” de esos aciertos pedagógicos:

Moctezuma [...] estudió, progresó, analizó, pidió a Europa informes y métodos, observó a los pianistas mundiales que nos visitaban, y después de servirse del método Leschetizky como un puente para llegar a la más alta escuela, sintetizada sobre la ejecución de los mejores pianistas por Muguellini y Steinhausen, añadió los frutos opimos de su propia experiencia evidenciados en los recitales de sus numerosos y aventajados discípulos [...].

⁷⁸ Manuel M. Bermejo (1865-1962): “Eminente pianista, pedagogo, compositor y literato. Nació en la capital de México, y murió en la misma ciudad a la edad de noventa y siete años. Fue catedrático en el Conservatorio Nacional de Ciegos, catedrático de Estética Musical, en la Facultad de Música. Director de la sección de música de la Universidad Nacional de México, y la dirección de Cantos Corales del Distrito Federal. De sus obras didácticas destacamos: *El sentido común en el aprendizaje del piano*; *Ensayo crítico sobre la obra de Carlos J. Meneses*, *Prolegómenos de la música* y una obra titulada *Quod libet audendi o Diez pláticas ingenuas* que podría presumir como rudimento de estética nacional. De su obra como compositor señalamos lo más importante: ‘La cueva encantada’, leyenda lírica en cinco cuadros; ‘La fronda y la jaula’, en dos actos. Escribió numerosas obras para canto y piano, para piano solo, transcripciones, arreglos, etc. Como literato destacamos su poema de amor, que consta de cuarenta sonetos; sus libros de poesías: *Predilectos*; *El poema sin nombre*; *Carmen Saeculare*. Sobresalen entre sus obras dramáticas, ‘El concierto de Grieg’; ‘Sacher Masoch’; ‘Más allá del delirio’, poema en tres jornadas. Autor también de un valioso y original ‘Tratado de la métrica’, fue maestro del coro del plantel número 1 de la Escuela Nacional Preparatoria.” En: *Profesores de Música en el transcurso de los 145 años de la Escuela Nacional Preparatoria*. <http://musica.dgenp.unam.mx/colegio-eeya/directorio> (último acceso: 4 de abril de 2015).

⁷⁹ Manuel Bermejo. *La caricatura musical*.

⁸⁰ Manuel Bermejo. *Palabras pronunciadas por el Mestro Manuel M. Bermejo, en la velada que se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes el 17 de febrero de 1954, en memoria del Maestro Luis Moctezuma*.

También corresponde a él la gloria de haber introducido el estudio de Bach en el Conservatorio (y aún en México) causando la admiración y el aplauso de los pensionados que regresaban de Leipzig.⁸¹

La atribución de estos méritos a unos o a otro llama la atención, pero los datos mismos son aún más llamativos. Lo primero que es necesario aclarar es que no existe un sistema o método Leschetizky. Theodor Leschetizky fue uno de los más famosos maestros de piano de la historia. Como bien lo explica Luca Chiantore en su *Historia de la técnica pianística*, por mucho tiempo se habló de un supuesto “método”, pero en realidad “las clases de Leschetizky se basaban en un fuerte sentido de la autoridad, unas pocas recomendaciones técnicas fundamentales y un profundo respeto por las actitudes de cada alumno.”⁸² El famoso pedagogo nunca escribió nada, ni ideas sobre técnica ni método alguno. Explica Chiantore que las principales fuentes de información sobre las ideas de Leschetizky son dos libros de asistentes suyos publicados en 1902 y 1903.⁸³

Si nos detenemos tanto en este punto es para señalar lo sorprendente que resulta que Bermejo, Moctezuma o Pomar tuvieran en 1899 o 1900 conocimiento de las enseñanzas de Leschetizky. Quizá años después llegaron a tener en sus manos alguno de los libros de las asistentes del famoso maestro, o tuvieron contacto con alguien que estudió con él, pero parece una posibilidad remota. Lo que es indudable es que sabían que algo importante podía haber en las enseñanzas de Leschetizky y que además estaban al tanto de las técnicas de control muscular y peso del brazo aplicadas a la ejecución de piano. Esto llama la atención tratándose de tres pianistas que estudiaron sólo en México en una época no globalizada.

Hay pruebas suficientes de que Moctezuma tenía mucho interés y un amplio conocimiento de la técnica pianística y su enseñanza, y posiblemente era una preocupación compartida por Pomar. En cuanto al supuesto mérito de haber contribuido a introducir a

⁸¹ Luis Moctezuma, *El arte de tocar el piano*, pp. 11 y 14.

⁸² Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, p. 630.

⁸³ Malwine Brée, *Die Grundlage der Methode Leschetizky* (que apareció en 1902 y del que existen dos traducciones al inglés, una de 1902 y otra de 1913), y Marie Prentner, *How to Play the Piano* (editado en 1903). Para más detalle, véase Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, pp. 630-640.

Bach en la enseñanza pianística en nuestro país, como continuadores de la labor iniciada por Villanueva, encontramos interesantes datos en el artículo “El camino de Bach” de Jesús C. Romero. Expone el autor que Felipe Villanueva introdujo la enseñanza de Bach en su cátedra de piano en la Academia Campa-Hernández Acevedo (1887), donde según él “se implantó la enseñanza pedagógica del piano, modalidad ésta hasta entonces desconocida entre nosotros”.⁸⁴ Y dice más adelante:

Villanueva acostumbraba decir a sus discípulos para justificar su valiente innovación; “quien no haya estudiado a Bach, que jamás intente tocar en público, porque el conocimiento de este autor desarrolla la independencia de los dedos y de las manos, y acrecienta el progreso de la comprensión musical del ejecutante”; otras veces les decía: “gracias al estudio de las obras de Bach, aprendí a reconocer la importancia estructural de una melodía”.⁸⁵

Lamentablemente, la Academia Campa-Hernández Acevedo tuvo una existencia breve y las enseñanzas de Villanueva no se extendieron, pues en adelante su labor pedagógica fue sólo privada y para músicos aficionados. Sin embargo, dice Romero, las ideas de Villanueva sirvieron “para hacer consciente entre nuestros músicos la necesidad imperativa de conocer a Bach”, en virtud de que “su conocimiento, hasta entonces, era confuso y superficial, hijo de la tradición y no consecuencia del estudio de sus obras, ignoradas por la gran mayoría de los mexicanos”. Entre los músicos que recibieron la influencia de Villanueva estaba, sin duda, Moctezuma. Según la narración de Campos, en 1896 Luis G. Saloma tocó la *Chacona* de Bach “acompañado al piano por el joven Luis Moctezuma”. Pero no sólo eso: su interés por este compositor fue creciendo y era un interés compartido con sus colegas. Aquí es donde aparecen entonces Pomar y Bermejo:

En los años de 1898 y 1899, el maestro Gustavo E. Campa tuvo instalada su Academia de Música en la Casa Wagner y Levien; allí iban a tomar clase de armonía varios jóvenes,

⁸⁴ Jesús C. Romero, “El camino de Bach”, 577.

⁸⁵ *Ibid.*

entre quienes figuraban Luis G. Saloma, Luis Moctezuma, José Pomar y Eduardo Moreno, hijo del Comisario de la Segunda Demarcación de Policía.

Cuando Moctezuma y Pomar, que habían trabado amistad estrecha, adquirieron los conocimientos necesarios a sus estudios pianísticos, decidieron reunirse en la casa del primero, situada en la calle de la Quemada número 5, hoy 8ª de Jesús María, para analizar los *200 cánones para piano*, op. 14, de Konrad Kunz, obra que escogieron para iniciar su tarea, por haber sido informados en clase que era calurosamente recomendada por von Bülow como una serie excelente de pequeños estudios de técnica. Más tarde, se les unió el joven pianista y escritor Manuel M. Bermejo. Esto coincidió con la noticia que tuvo Moctezuma leyendo, según él dice, una biografía de Chopin cuyo autor ha olvidado, y en el cual aparecía el músico polaco recomendando el estudio de las obras de Bach, como indispensables para conseguir el desarrollo íntegro del pianista; si tal aconteció, no es erróneo sospechar que la recomendación chopiniana hubiera removido en el subconsciente de Moctezuma el recuerdo de los afamados aforismos de Villanueva. Ambos hechos unidos al recuerdo imborrable que tenía de la ejecución de la *Chacona*, lo condujeron a adquirir todas las obras de Bach, que encargó a su condiscípulo Germán Sauberlich, del Repertorio Nagel. Seis meses después las tenía a su disposición; pero formaban un gran rimero de cuadernos, cuyo precio elevado imposibilitó su adquisición; se conformó con una parte, en que se encontraban los *Pequeños preludios*, las *Invencciones*, y *el Clavecin bien tempéré*.

Moctezuma y su grupo reflexionaron mucho antes de resolverse a estudiar detenidamente, en ese orden, las tres obras. José Pomar fue el primero en poner, bajo la dirección de Moctezuma, los *Pequeños preludios*, que tocó en la casa de Francisco Muñoz, comisario de la 2ª Demarcación de Policía, quien vivía en la propia comisaría, en la Plaza de la Aguilita, hoy Juan José Baz; fue esa ejecución la primera en México; y constituyó una verdadera novedad, de que se ufanaba Muñoz, en cuya casa se realizaban frecuentes reuniones musicales.⁸⁶

Más tarde, en 1906, Moctezuma, que por breve tiempo tuvo una cátedra de piano en el Conservatorio, planteó a los demás profesores incorporar el estudio de Bach en la enseñanza del piano. La propuesta fue aprobada, y fue así como Bach se incorporó a la enseñanza institucional en México. Claramente ese mérito corresponde a Moctezuma, pero,

⁸⁶ *Ibid*, pp. 580-581.

por lo que relata Romero en su artículo, podemos inferir que Pomar estudió y reflexionó junto con él esta música, cómo debía ser tocada, cuándo debía ser enseñada a los alumnos y demás asuntos musicales, mecánicos y pedagógicos, además del mérito ya establecido en páginas anteriores de ser el primero en tocar en público los *Pequeños preludios* de Bach: un acto simbólico importante, al margen de la dificultad de las obras. Si bien es evidente que Pomar no tuvo una intervención directa en el Conservatorio, el autor anónimo que le atribuye este mérito no estaba errado: tomó parte activa en el movimiento que abanderó su amigo Luis Moctezuma. Es probable también que en la enseñanza privada (tuvo varios alumnos particulares a lo largo de su vida), y más tarde en su actividad docente en instituciones públicas, haya promovido el estudio de Bach. Esto es fácil de suponer porque sabemos a ciencia cierta que Pomar admiraba su música y la consideraba fundamental en una buena educación musical. En 1931, en la revista *Música* se publicó un artículo titulado “Bach y la educación musical”, firmado por José Pomar. Aunque el artículo es muy posterior a la fecha de estos hechos, resulta interesante saber lo que Pomar pensaba con relación al tema:

Estas tres anécdotas me prestan oportunidad de señalar lo que, a mi juicio, significa la obra de Bach para toda orientación educacional en música y de particular manera para la pianística, refiriéndome, claro es, a nuestro medio capitalino y a otros medios de provincia (en muchas capitales de nuestra república se desconoce a Bach y su obra) bien enfermos, por desgracia, de concesiones al buen gusto y, lo que es peor, al trabajo serio de enseñanza musical.

En principio, la obra de Bach encierra todo un mundo cuajado de bellas y jugosas sorpresas y enseñanzas, bajo cualquier punto de vista que se elija. [...] Desde el técnico del contrapunto, [...] estimo como forzoso para el compositor novel o ya cuajado el atento y consciente estudio de los *Corales*, del *Arte de la Fuga*, de la *Ofrenda*, etc. [...]

Si se estudia y enfoca la obra del genio turingio, bajo el aspecto del mecanismo o técnica del piano, se advierte que, la que acarrea consigo la continua ejecución de obras de Bach es de aquellas técnicas de necesaria e inmediata aplicación a la gran mayoría de casos al tocar obras de otros autores, anteriores o posteriores a él. ¡Allí están todos los ejercicios hechos a base de notas tenidas, los ligados más difíciles por la incomodidad de la mano, los

cruces de los dedos en condiciones increíbles, los diversos medios de ataque en combinaciones insospechadas! Ahí radica la independencia verdadera de dedos y manos.⁸⁷

El otro maestro que menciona Pomar, quizá el más importante en su formación, es Gustavo E. Campa (1863-1934). Algunos de sus datos biográficos revelan la influencia que pudo haber tenido sobre el discípulo. El maestro Campa fue un destacado compositor, profesor y crítico fundamental de su tiempo. Estudió piano con Julio Ituarte y composición con Melesio Morales. Junto con Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo, Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses e Ignacio Quesadas, formó parte del llamado “Grupo de los Seis”.^{88,89} Este grupo de “amantes del arte, de la cultura y de la música francesas”⁹⁰ tenía intenciones de renovar la música mexicana y estaba abiertamente en contra del “italianismo” reinante, al que le atribuían el estancamiento en que estaba la música en México y del que eran representantes sus maestros, concretamente el grupo encabezado por Melesio Morales. Con la ayuda de Hernández Acevedo, dice Carredano, “Campa concibió la idea de fundar una escuela en la que se impartiera una enseñanza musical adelantada y sirviera a la vez de centro de operaciones para combatir al ‘italianismo’ (léase Conservatorio)”.⁹¹ Aunque la Academia Campa-Hernández Acevedo, fundada en 1887, sobrevivió sólo un par de años, tuvo un importante papel en la renovación de las prácticas musicales y de la educación musical en México.

El choque con los italianistas tuvo como uno de sus escenarios el enfrentamiento en la prensa. En este terreno, los escritos de Campa dieron voz a las ideas del grupo. De esto nos dice Pruneda:⁹²

⁸⁷ José Pomar, “Bach y la educación musical”, p. 3.

⁸⁸ Alfonso Pruneda, *3 grandes músicos mexicanos*, p.16.

⁸⁹ “A dicho grupo se le pueden anexar los nombres del exconservatorio Pablo Castellanos León y el no conservatorio Francisco Godínez, porque ambos, el primero en Mérida (Yucatán), y el segundo en Guadalajara (Jal.), realizaron la misma obra que en la ciudad de México llevaban al cabo Los Seis, con cuyas tendencias no sólo comulgaban los dos últimos por haber perfeccionado en París sus conocimientos musicales, sino que estuvieron en comunicación con los primeros. Eduardo Gariel, sin la menor conexión con ninguno de los nombrados, desarrolló igual labor en la ciudad de Saltillo” (Jesús C. Romero, *Chopin en México*, p. 24).

⁹⁰ Consuelo Carredano. *Felipe Villanueva*, p. 59.

⁹¹ *Ibid*, p. 61.

⁹² Alfonso Pruneda (1879-1957). “Realizó sus estudios profesionales en la Escuela Nacional de Medicina y en 1902 obtiene el título de Médico. Paralelamente había hecho estudio de música, campo donde destacaba como

Las discusiones contra el italianismo en música; los juicios luminosos de Campa, primero sobre las óperas francesas y después sobre las de Wagner, ampliaron extraordinariamente el campo de la cultura musical y dieron el triunfo a quienes, con Campa, Castro y Meneses al frente, ansiaban una renovación del ambiente artístico mexicano. Uno de los resultados de este movimiento, de tanta importancia en la Historia de la Música en nuestro país, fue la sustitución del maestro Morales por el joven Maestro Campa en la fundamental cátedra de composición.⁹³

En su importante actividad como crítico, entre otras tareas, Gustavo E. Campa dirigió la *Gaceta Musical* de 1898 a 1914. “Sus crónicas, sus artículos, algunos de ellos enviados desde el extranjero, contribuyeron con gran eficacia a orientar el ambiente artístico y a desarrollar la cultura musical; para lo cual le servía su estilo original y bien cuidado, que hacía muy gustada la lectura de sus escritos.”⁹⁴ De él dice Ponce que se destacó “por la solidez de sus conocimientos, la armoniosa concepción de sus obras, la penetrante lucidez de sus juicios”,⁹⁵ y que con sus obras logró conquistar una merecida fama en Europa: como muestra de ello, Ponce nos refiere la correspondencia con Verdi, Massenet y Saint-Saëns, en la que los tres compositores halagan su obra.⁹⁶ Como educador, fue Inspector General de la Enseñanza Musical en México (1902), maestro del Conservatorio (1900-1925) y director la institución (1907 y 1909-1913). Por muchos años también dirigió el Canto Coral en la Escuela Normal⁹⁷ y, según relata Pruneda, cambió

reconocido pianista [...] Desde 1912 es rector de la Universidad Popular Mexicana, cargo que desempeña hasta 1922, cuando la Universidad deja de funcionar” De 1924 a 1928 fue rector de la Universidad Nacional. “En el año 1940 recibe la comisión para escribir la memoria histórica de la Universidad. Se le nombra Director General de Difusión Cultural en 1947, cargo que desempeña hasta 1951, año de su jubilación como catedrático. Como profesor laboró en la Escuela Nacional de Medicina, la Facultad de Altos Estudios, la Escuela Normal Superior, la Escuela para Graduados, la Escuela Nacional de Música y la Escuela Nacional Preparatoria” En: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/1/254/48.pdf>

⁹³ Pruneda, pp. 16-17.

⁹⁴ Pruneda, pp. 17-18.

⁹⁵ Manuel M. Ponce, *Nuevos escritos musicales*, p. 107.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 110-111.

⁹⁷ Francisco Moncada, *Grandes músicos mexicanos*, p.65.

radicalmente la estructura de los planes de estudio e “introdujo serias reformas en la enseñanza y la organización de las masas corales.”⁹⁸

Según hemos visto en páginas anteriores, Romero afirma que Campa tuvo una Academia de Música en la que estudiaron, entre otros, Pomar y Moctezuma.⁹⁹ Éste es el primer dato concreto que tenemos del lugar y fecha en que Pomar fue alumno de Campa. Es probable que en ese año (1898) iniciara la relación maestro-alumno y que al menos hubiera durado el tiempo que existió esa academia, pero ignoramos si en los siguientes años Pomar siguió estudiando con el maestro. Sí sabemos en cambio que fue una relación importante, no sólo por la mención en la autobiografía sino también porque el joven Pomar dedicó su primera obra publicada, *El juglar*, “a mi maestro Gustavo E. Campa con mi verdadero cariño y mi sincera admiración”.

Estos breves datos biográficos del maestro Campa nos dan elementos para suponer que su influencia fue fundamental en la formación de nuestro compositor. Algunos datos mencionados en la autobiografía, como el rechazo al italianismo o el gusto por Wagner, parecen ser influencia directa sus maestros. Posiblemente su interés por escribir sobre música, sus inquietudes pedagógicas y hasta su trabajo con coros de la Escuela Normal tengan alguna relación con Campa.

Puede concluirse entonces que Pomar estudió con dos de los maestros más destacados de su época. Si bien su formación no fue institucional –nunca fue estudiante del Conservatorio–, sí fue un tipo de formación más o menos equivalente a la de muchos de sus contemporáneos. Ahora bien, con estas influencias, por lo visto de cierto peso, ¿por qué Pomar dice –no sin cierto orgullo– haber sido un autodidacta? Es cierto que no sabemos cuánto tiempo estudió con cada uno de esos maestros y hasta dónde llegó su formación, pero ¿autodidacta? ¿Le habrá parecido que su periodo de formación no fue suficientemente largo? ¿Habrá lamentado la falta de más interlocutores desde que dejó la Ciudad de México? Seguramente esos primeros años le dieron una formación sólida como músico y como intérprete, pero en su camino como compositor quizás todavía no se sentía con suficientes herramientas, aunque, por otro lado, parecería que él mismo tomó la decisión de

⁹⁸ Pruneda, p.19.

⁹⁹ Ver pp. 43-44.

seguir ese camino “autodidacta”, así como la decisión de irse de la Ciudad de México, lo que implicaba estar relativamente aislado de un ambiente musical que propiciara el intercambio de ideas y música.

Sólo falta mencionar a Carlos Chávez en el apartado de influencias musicales. El Pomar de la autobiografía (alrededor de 1930) se refiere a él como alguien importante, pues en esos años había regresado a la Ciudad de México y contaba con su valioso apoyo. El recién nombrado director del Conservatorio le ofreció clases, le encargó arreglos, le estrenó algunas obras y lo invitó a formar parte del comité editorial de la revista *Música*. En buena medida fue por estos trabajos, sumados a una firme voluntad de dedicarse a la música de tiempo completo, que Pomar pudo instalarse definitivamente en la Ciudad de México. Por entonces ambos músicos parecían compartir ideales políticos y artísticos, y tenían ante sí la posibilidad de verlos realizados en los proyectos a los que se sumó Pomar (la renovación del Conservatorio, la revista, etc.). Sin embargo, como refiere Olga Picún, “hacia mediados de la década de 1930, la relación entre Chávez y Pomar se quebró”.¹⁰⁰ Si bien al parecer no hubo un rompimiento definitivo, sí hubo un claro distanciamiento. Sobre este tema, hay una declaración de Fausto Pomar, hijo de José, que parece dar pistas de las razones concretas de este distanciamiento:

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.¹⁰¹

Esto nos lleva a un importante momento en la vida académica y militante de Pomar como defensor de la causa obrera. En 1935, recién iniciado el mandato presidencial de Lázaro Cárdenas, una nueva mesa directiva de la Sociedad de Alumnos del Conservatorio, formada por jóvenes políticamente activos,¹⁰² propuso, para desconcierto de buena parte de

¹⁰⁰ Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, p. 53.

¹⁰¹ Juan Arturo Brennan. “Percusiones y proyectos: un ensayo”, p. 60.

¹⁰² Julio Jaramillo como presidente y Teodoro Campos Arce como secretario.

los maestros, que se nombrara secretario del Conservatorio a un alumno: Manuel López Tapia, vicepresidente de la sociedad. Probablemente para mayor desconcierto del profesorado, el jefe del Departamento de Bellas Artes, José Muñoz Cota,¹⁰³ nombró secretario al estudiante del último año.¹⁰⁴ El joven secretario, dice Juan José Escorza:

Desde su nuevo encargo, se hacía portavoz de las inquietudes primordiales de su generación conservatoriana, esto es, canalizar el ejercicio profesional del músico egresado del Conservatorio en el ámbito de la instrucción con un enfoque social; es decir, participar en la magna tarea educativa de las masas asumida por el gobierno cardenista.

Allí se hallaban los futuros educandos, talentosos músicos empíricos. Adultos, que en razón de su edad, no podían ser admitidos en el Conservatorio, pese a que quizá ya ejercían como músicos militantes en bandas, orquestas de baile, conjuntos de jazz y demás grupos filarmónicos que comenzaban a proliferar. Se encontraban como aspirantes, además, aquellos trabajadores, obreros o empleados, que, con vocación musical, deseaban adquirir el oficio musical, como un medio de honesto recreo o de promoción social.

Simpatizando del todo con esta inquietud, tan legítima como incontrovertible, Muñoz Cota decidió, previa consulta con músicos de autoridad irrecusable, fundar una nueva institución de enseñanza musical que reuniría, por vez primera en nuestro medio, dos características: la escuela sería de nivel superior, y estaría destinada primordialmente al medio proletario, asumiendo el gobierno, de modo ostensible, una responsabilidad hasta entonces no atendida suficientemente.¹⁰⁵

Así, en 1936 se fundó la Escuela Nocturna de Música para Trabajadores y Empleados, con dos alumnos del Conservatorio en la dirección: Manuel López Tapia, director, y Rodolfo Téllez Oropeza, secretario. El cuerpo docente se conformó con pasantes destacados del Conservatorio y “completó el flamante plantel un grupo de tres profesores

¹⁰³ José Muñoz Cota (1907-1993). Reconocido orador, fue vocero de Lázaro Cárdenas durante su campaña presidencial. Jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública de 1934 a 1937; diputado federal de 1937 a 1940 y presidente del Partido de la Revolución Mexicana en el mismo periodo. Desde 1940 fue secretario particular del general Cárdenas y después fue embajador de México en Honduras, Colombia y Paraguay. A su regreso fue maestro de la Escuela Nacional Preparatoria y colaborador de diversos periódicos.

¹⁰⁴ Juan José Escorza, “Obertura”, *Tesituras*, pp. 13-14.

¹⁰⁵ Juan José Escorza, “Obertura”, *Tesituras*, p. 14.

en ejercicio dentro del establecimiento, quienes, con su aceptación, garantizaban la solvencia académica del plantel en ciernes. Los catedráticos fueron Jesús C. Romero, historiador, José Pomar, compositor y Nabor Vázquez, clarinetista”.¹⁰⁶

La Nocturna de Música inició por la voluntad y los ideales políticos de un grupo de entusiastas (durante el primer ciclo escolar no cobraron), que creían tanto en la educación del proletariado como en la educación musical de alta calidad, con un éxito sorprendente (353 alumnos el primer año). Aunque no sin problemas, sobrevivió la Nocturna de Música como parte del Conservatorio hasta que tuvo que ser separada para tener una vida independiente a partir de 1940. En todo momento Pomar permaneció en el proyecto y fue parte del personal docente y subdirector desde 1956¹⁰⁷ hasta su muerte en 1961.

En 1935, Carlos Chávez ya no era director del Conservatorio, así que este conflicto entre estudiantes y maestros de la institución no estuvo directamente relacionado con su administración, pero es probable que una diferencia de posturas sobre la labor educativa del Conservatorio los hubiera distanciado. Lo cierto, siguiendo la declaración de Fausto, es que Pomar, a partir de la fundación de la Nocturna, permaneció relegado como compositor. Esto puede deberse a una suma de factores: concentró su actividad compositiva en la música militante, dedicó más tiempo a este nuevo proyecto pedagógico y a la actividad política y sindical, al parecer radicalizó sus posturas sobre arte y política y, ciertamente, su música dejó de tocarse.

No tenemos noticia de cuándo empezó Pomar a militar en el Partido Comunista de México (PCM) ni a tener actividades militantes, pero con la información disponible podemos suponer que a su regreso a la Ciudad de México (1928) entró en contacto con el partido y profundizó su conocimiento del marxismo, del comunismo y de lo que pasaba en la URSS, que era el referente obligado, y que poco a poco fue intensificando su participación activa, alcanzando su punto máximo durante el periodo del gobierno de Lázaro Cárdenas. Hacemos esta suposición porque hay un giro en su actividad compositiva a partir de 1932, un importante cambio en sus escritos a partir de 1935, y pruebas de una militancia muy activa en los años siguientes. Es comprensible que fuera así: basta recordar

¹⁰⁶ *Idem*, pp.14-15.

¹⁰⁷ Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, p. 53, n. 49.

que el PCM fue ilegal por muchos años y que en el gobierno de Cárdenas volvió a la legalidad. Eso, más la simpatía que compartían los comunistas por el gobierno del general, era incentivo suficiente para tener una participación más activa en la vida política gremial. Esto no significa, sin embargo, que Pomar no fuera comunista o que no tuviera actividad política antes de ese año. De hecho sus composiciones militantes son argumento suficiente para inferir un activo compromiso político, pero probablemente su militancia era más discreta.

Después del *Preludio y fuga rítmicos* de 1932, Pomar prácticamente dejó de componer música sinfónica, de cámara o para instrumentos solistas para dedicarse a la música militante,¹⁰⁸ que para él era la que tenía una función social más inmediata. En palabras del propio compositor:

Inútil resulta hablar hoy día de arte por arte; quiérase o no es un hecho que el arte de cualquier época está condicionado por el estado de progreso de los medios de producción del propio período. El que nos ha legado el régimen burgués, llámese primitivo, clásico, romántico, moderno o ultramoderno, en todos sus recursos de expresión que al fin son tan sólo medios, ha servido para entretener a un reducido grupo de “inspirados” cuya *sublime* inspiración no les ha permitido ver con claridad su verdadera posición de asalariados y explotados por el capitalismo dominante que ha favorecido a muy pocos de ellos, quedando la inmensa mayoría sumida en la mayor penuria. [...]

Así expuestas las cosas de arte musical se llega a una conclusión definitiva en lo tocante a creación de obras musicales revolucionarias: en los países dominados aún por el caduco sistema capitalista la única posición justa del músico compositor es la de hacer arte de combate dentro de la lucha de clases y, como con la música sinfónica, de cámara o de virtuosismo instrumental es difícil hacer arte con tal contenido por la imprecisión del lenguaje musical que no se presta, no queda otro camino que recurrir al poderoso auxilio del texto, es decir, hacer música cantable (la coreografía también es perfectamente posible) especialmente para grandes conjuntos corales que fácilmente entonen sus cantos de lucha en

¹⁰⁸ Hay que recordar que el ballet *Ocho horas* de 1931 ya tiene contenido político de modo que podría considerarse la primera obra militante. A partir de 1932 las excepciones a esta tendencia de componer con contenido político explícito son la sonatina para piano de 1934, la *Sinfonía América* de 1945 y algunos arreglos corales.

el taller, en el sindicato, en la escuela, en el cuartel, en el campo, en la manifestación o en el mitin clasista. Debe ser un canto de masas, de contenido de lucha de masas y para uso de las mismas masas.¹⁰⁹

Claramente convencido de la necesidad de que la música tuviera una función social que contribuyera al “combate dentro de la lucha de clases”, Pomar giró sus intereses creativos en esa dirección y como consecuencia perdió visibilidad y ganó antipatías. Si bien sus obras de principios de la década del 30 se habían estrenado y habían tenido alguna atención pública, su renovada actividad artística, inspirada en la convicción política, pasaba inadvertida. El testimonio de Silvestre Revueltas lo confirma:

Realizar una labor callada y útil es siempre difícil. Es difícil rehuir o no dejarse seducir por el alharaquiento y repugnante publicismo de hoy. Ya no parece haber causas ni labores nobles, no parece que se puedan realizar. Se necesita la censura de una cohorte de gallaretas altisonantes – altoparlantes –, cuatro o cinco incapaces que se hacen llamar críticos para que un hombre tenga derecho a vivir y obrar noblemente. [...] Se necesita, digo, toda una avalancha de elogios celestiales, todo un resplandecer de columnas de periódicos para que la obra de un hombre sea visible. [...]

Hay obras limpias y hombres limpios trabajando. Hay hombres que no cambian el limpio orgullo de su trabajo por un elogio de vuestras bulliciosas y coquetas plumas. Esos hombres se han despojado de todo egoísmo personal y llevan una vida recta y humilde [...] y humildemente [...] realizan un trabajo revolucionario. [...]

Pues bien, sí: realizan una labor revolucionaria y de “calidad” que sólo aquí en México no se puede apreciar. No se puede apreciar por ustedes, gansos insignificantes, pero sí se aprecia por la gente obrera, por la gente limpia que todavía no tienen el alma apestada. Esa labor, año tras año, desde hace que se yo, cuatro o cinco, con paciencia, con amor, bajo burlas, bajo las sonrisas disfrazadas, bajo toda clase de mala fe, de malos deseos, la ha ido desarrollando José Pomar. [...]

Y esa labor, [...] esa obra, repito, tiene gran trascendencia política y revolucionaria y educativa. [...]

¹⁰⁹ José Pomar, *Arte musical revolucionario*, p. 3.

Toda una serie de cantos revolucionarios con textos traducidos, con nuevas armonizaciones, o arreglos especiales, ha ido elaborando Pomar y la lleva bajo el brazo y la seguirá llevando quién sabe hasta cuándo. Hasta que se haga una edición digna de esos trabajos. Hasta que nos demos cuenta todos – inclusive ustedes, señores anunciantes – de qué importancia tiene, de qué valor mundial tiene el trabajo – sin reflectores – de José Pomar.¹¹⁰

A este testimonio de Revueltas, escrito en 1938, hay que sumar como un factor adicional de esta relegación el cambio radical en los escritos de Pomar que se da a partir de 1935. De ese año hay en el archivo una conferencia sobre arte y política con argumentos marxistas, escritos sobre música Bolchevique, sobre arte y fascismo, sobre el estado de la música en la Unión Soviética o, del año siguiente, una historia de la Internacional y el significado de los cantos de lucha del proletariado, por poner algunos ejemplos. También a partir del 36 hay escritos en los que Pomar firma como miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) e indicios de que en 1938 su actividad partidista y sindical se intensificó. Entre sus documentos personales hay varias credenciales del Partido Comunista de México, todas de 1938, que lo acreditaban como delegado y representante del Conservatorio para distintos eventos de ese año, así como un documento sin fecha que parece ser un borrador, con anotaciones de Pomar, del “Estatuto general de la Unión Sindical de Maestros del Conservatorio diurno y nocturno”, lo que indica que es muy probable que Pomar tuviera un papel activo en esa iniciativa. Sabemos además que en 1940 Pomar, Julio Jaramillo y Manuel López Tapia (los tres involucrados en la fundación de la Nocturna de Música), “comunistas del Conservatorio”, fueron expulsados de la institución.¹¹¹

Todos estos factores lo perfilaron como un músico militante (casi exclusivamente militante), un artista que denunciaba las injusticias sociales y buscaba la transformación social por el arte y que resultaba un tanto incómodo, pero quizá no mucho más allá de los límites del Conservatorio. Es de suponer entonces que ni la denuncia de Revueltas ni las acciones del compositor tuvieron mayores consecuencias en la apreciación pública de

¹¹⁰ Silvestre Revuelas, “José Pomar y el canto revolucionario”, pp. 196-197.

¹¹¹ Ver: Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, p. 53, n. 48.

Pomar y que incluso esa intensa militancia empezó a decaer hacia el final de la década. De hecho, después de 1939, según se registra en las obras del archivo, prácticamente dejó de componer y hacer arreglos (con excepción de la *Sinfonía América* de 1945 y algunos apuntes de piano), y a partir de 1940 también sus escritos cambiaron, fueron más esporádicos y volvieron a ser, mayoritariamente, de temas musicales. Al parecer, así se cerraba ese intenso periodo de la vida militante de Pomar. Es muy probable que siguiera participando en la vida sindical pero que su militancia fuera menos activa y que tuviera un nuevo giro en la década del 40: entre sus documentos encontramos una credencial que lo acredita como miembro activo del Partido Popular, fundado por Vicente Lombardo Toledano¹¹² en 1948.¹¹³ Si bien este partido era de inspiración marxista-leninista era menos radical en sus posturas, más incluyente de distintos sectores sociales y mantenía diálogo con los demás partidos políticos y con el gobierno. De esta nueva militancia no tenemos más datos que la credencial de miembro del PP. Es probable que en la crisis del PCM

¹¹² Vicente Lombardo Toledano. (Teziutlán, 1894 - Ciudad de México, 1968) Político mexicano. Se licenció en Derecho en la Escuela de Jurisprudencia de la Universidad Nacional en 1919. Tuvo una vida académica muy intensa, que compaginó con los cargos públicos. Fue fundador y director de la Escuela Nacional Preparatoria Nocturna; director de la Escuela de Verano para extranjeros de la Universidad Nacional Autónoma de México; director de la Escuela Central de Artes Plásticas; y fundador en 1936 y director hasta su fallecimiento de la Universidad Obrera de México. Tuvo a su cargo numerosas cátedras y dio conferencias en universidades, institutos y otros centros docentes y culturales en su país y en el extranjero. En el ejercicio de la política ocupó los cargos de gobernador del Estado de Puebla (1923) y diputado al Congreso de la Unión en 1924 a 1928 y en un segundo periodo de 1964 a 1967. Fue secretario general de la Confederación de Trabajadores de México (1936-1946); organizador y presidente (1938-1963) de la Confederación de Trabajadores de América Latina y vicepresidente desde 1945 de la Federación Sindical Mundial. En 1948 creó el Partido Popular (reestructurado en 1960 y renombrado como Partido Popular Socialista), del que fue secretario general hasta su muerte, y en 1949, la Unión General de Obreros y Campesinos de México. En 1952 fue candidato a la presidencia de la República. Es autor de más de cien artículos sobre el movimiento obrero y asuntos políticos, publicados en los periódicos *Excelsior*, *El Heraldo de México* y *El Universal*. (En: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lombardo_toledano.htm).

¹¹³ “El Partido Popular (PP) surge a la vida política de México el 20 de junio de 1948, aunque desde dos años antes comenzaron a sentarse las bases para su creación. Sin embargo, desde la primera mitad de los años veinte en que Lombardo revisa su formación ideológica, estudia filosofía marxista, asimila la teoría del materialismo y hace como instrumento habitual de su pensamiento y acción del método de la dialéctica, comprende en su esencial marxismo y el principio leninista de la necesidad de la organización de la vanguardia política de la clase obrera, a través del partido político vinculado a las grandes masas y particularmente a la clase trabajadora [...] En 1955 el PP declaró que su meta inmediata era el establecimiento de una nueva democracia en nuestro país, la democracia del pueblo, y su objetivo futuro la construcción del régimen socialista. Ese año adoptó una proposición de Lombardo aceptando el socialismo científico y el marxismo-leninismo como la base teórica del partido, y como sus metas prácticas el conseguir llegar a una democracia popular o democracia del pueblo y después al socialismo”. Después de 5 años de debates, en 1960, el partido cambió su nombre a Partido Popular Socialista (PPS). (En: Rosendo Bolívar, “La mesa redonda de los marxistas mexicanos: el Partido Popular y el Partido Popular Socialista. www.ejournal.unam.mx/ehm/ehm16/EHM000001608.pdf).

Pomar hubiera optado por la nueva propuesta de Lombardo Toledano que era afín con su ideología marxista, sindicalista y revolucionaria, pero desafortunadamente no sabemos si tuvo un papel activo o cuánto tiempo duró esta filiación.

Vemos así que el “ingenuo socialismo” de su juventud había cristalizado entonces en una muy activa militancia comunista, pero estos dos puntos en la vida de Pomar no son lineales, están unidos por un itinerario ideológico que pasó de antirreeleccionista, revolucionario y constitucionalista a comunista y defensor de la causa obrera. En su texto autobiográfico Pomar nos cuenta que hacia 1908 se enroló en la revolución antirreeleccionista y que consiguió ser un “malogrado de la revolución”. El joven Pomar estaba claramente en el bando de los inconformes con el orden de cosas que imperaban en México y se adhirió al movimiento que promovía un cambio, primero por la vía electoral y después por la bélica. Políticamente activo desde la juventud, es muy probable que se uniera a alguno de los clubes antirreeleccionistas que por entonces se formaron, y, se sabe con certeza, apoyaba el movimiento encabezado por Francisco I. Madero. No sabemos qué tan involucrado estaba, pero los términos “me enrolé” y “milité” sugieren que era algo más que un simple simpatizante de la causa democrática.

Sobre la participación activa de Pomar en la Revolución, el ya citado documento anónimo de 1974 nos da información que complementa la del texto autobiográfico. Ahí se lee:

Su simpatía e identificación con el movimiento antirreeleccionista lo llevó al movimiento revolucionario, y en 1913, en febrero, se incorpora al movimiento armado a las fuerzas de Pablo González [...].

El 30 de abril de 1917, en el Teatro Arbeu, los miembros del Estado Mayor del General Álvaro Obregón y jefes y oficiales del extinto Ejército del Noreste, organizan para glorificar la memoria de los caídos durante la lucha contra la usurpación huertista, y después contra la encabezada por Francisco Villa, una velada literario-musical en la que participa el maestro José Pomar con tres obras de piano. Presidieron el festival el Primer

Jefe, Don Venustiano Carranza; los generales Álvaro Obregón, Manuel M. Diéguez, Benjamín Hill y otras personalidades.¹¹⁴

Es sabido que el movimiento antirreeleccionista derivó en una lucha armada de muchos bandos. Pomar se mantuvo del lado maderista y, después, del constitucionalista. De ahí que febrero de 1913 fuera una fecha propicia para enrolarse en la lucha armada: en dicho mes sucedió el golpe militar comandado por Victoriano Huerta y el asesinato de Madero. Si Pomar se enlistó entonces con Pablo González, tuvo que viajar al norte y estuvo activo muy poco tiempo. Eso lo podemos deducir por los programas de concierto conservados en el archivo: en mayo de 1913 Pomar estaba en Pachuca organizando un “Festival Wagner”.¹¹⁵ Otra posibilidad es que su actividad militar fuera más bien hacia 1914, cuando el Ejército del Noreste, comandado por el general González, pasó por el estado de Hidalgo. Con la información que tenemos esto tendría más sentido. En la relación de programas conservada en el archivo no se registra ninguna actividad después de marzo de ese año, y lo siguiente que sabemos de Pomar con seguridad es que a finales de 1915 se fue a la Ciudad de México.

Julio Pomar, nieto del compositor, relató a Picún que su abuelo formó parte del ejército de González durante un año y medio, animado por Alfonso Cravioto,¹¹⁶ y que tuvo que abandonarlo por problemas de salud: disentería y un balazo en la rodilla (quizá de ahí lo de “malogrado”). Aunque los datos son poco precisos, lo que podemos sacar en claro es que si es cierto que, como sostiene el texto anónimo de 1974, la actividad militar de Pomar se llevó a cabo en 1913, cuando, al parecer, Cravioto y otros se fueron al norte con Carranza, ésta fue muy breve. En cambio, si, como sugiere el nieto, Pomar estuvo enlistado

¹¹⁴ *José Pomar* (1974).

¹¹⁵ Programa de concierto. Festival Wagner. Celebración del primer centenario del genio musical Ricardo Wagner, Pachuca (Hidalgo), 22/V, VI, VII [?]/1913.

¹¹⁶ Alfonso Cravioto (1883-1955). Ilustre hidalguense; jurista, embajador y poeta. Hijo del general Rafael Cravioto, gobernador de Hidalgo durante una parte del gobierno de Porfirio Díaz. Fue un muy activo antirreeleccionista (estuvo en la cárcel por sus artículos contra el gobierno de Díaz), y después constitucionalista y carrancista. Diputado y senador por su estado; formó parte del congreso constituyente y se le reconoce como el principal promotor del artículo 123 de la Constitución. Hacia 1915 fue director general de Bellas Artes, y poco tiempo después fue también subsecretario de Educación Pública. Terminada la Revolución fue embajador de México en varios países. También fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

por más tiempo, su actividad militar tendría que haber sido posterior (1914 o 1915 parecen fechas más lógicas), aunque es poco probable que haya durado el año y medio que el abuelo relató al nieto. Lo que seguramente es cierto es que los problemas de salud lo obligaron a renunciar. En todo caso, lo relevante de estos datos es la participación activa de Pomar en la Revolución.

Si bien podemos afirmar que estuvo poco tiempo en el campo de batalla, su activismo político y su compromiso constitucionalista no terminaron con su breve aventura bélica: su trinchera estaba más bien en la actividad cultural y en el compromiso político desde las instituciones constitucionalistas. De su identificación política durante los primeros años de la guerra no tenemos ninguna duda. En su correspondencia se conserva una carta de 1915 en la que declaraba: “La filiación política que concuerda con mis ideas liberales y sociales es la del partido constitucionalista y con él están mis simpatías todas desde que se inició.”¹¹⁷

Pruebas de esta militancia son que en 1911, con el primer gobierno maderista de Hidalgo, Pomar fue nombrado profesor de música en el Instituto Científico y Literario de Pachuca (antiguo nombre de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo) y redactor (también director por una corta temporada) del periódico *El Independiente*.¹¹⁸ El nombramiento como oficial en la Dirección General de Bellas Artes (1915) también estuvo relacionado con su identificación con ese grupo político-militar.¹¹⁹ Finalmente, la participación de Pomar como compositor y pianista¹²⁰ en la velada literario-musical del 30 de abril de 1917, una muy probable celebración previa a la toma de posesión de Venustiano

¹¹⁷ Correspondencia. José Pomar al director de la Escuela Preparatoria, Ing. Andrés Manning. Pachuca, Hidalgo, 16/III/1915.

¹¹⁸ Véase Correspondencia. José Pomar. Pachuca, Hidalgo, 14/XII/1915.

¹¹⁹ Según cuenta el propio Pomar, en carta del 14 de diciembre de 1915, le ofreció este trabajo su amigo Alfonso Cravioto.

¹²⁰ Según el programa del evento, conservado en el archivo de Pomar, la parte musical de la velada incluyó los arreglos de “Tres canciones populares”, *Ven y ven*, *La china mexicana* y *Los lirios* de J. Pomar, interpretadas por él mismo. También se interpretaron la *Obertura Renzi* de Wagner, *1812-Obertura solemne* de Tchaikovsky, el *Aria de la 4ª cuerda* de J. S. Bach y el *Himno Nacional*, interpretadas por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de J. M. Acuña. En la parte literaria de la velada el programa consistió en: Alocución por el C. Adolfo Cienfuegos y Camus; Poesía por su autor, Doctor F. Castillo Nájera y Discurso del Sr. Juan Sánchez Azcona.

Carranza como presidente electo,¹²¹ cierra la etapa revolucionaria en la vida de nuestro músico.

Después de su cese de la Dirección General de Bellas Artes,¹²² Pomar siguió teniendo trabajos en el sector público, pero éstos no estaban relacionados con la música, y lo mantuvieron alejado de la Ciudad de México. El grupo constitucionalista, con el que se identificaba y en el que militaba, fue el “vencedor” de la Revolución. Más o menos desde 1914, cuando Carranza entró a la Ciudad de México, los que lucharon desde el bando constitucionalista siguieron gobernando por largos años, si bien con pleitos y traiciones de por medio, de modo que no hay que descartar que Pomar hubiera tenido algún tipo de ruptura con algún miembro del gobierno o diferencias con los funcionarios encargados del arte y que eso hubiera terminado con su incipiente carrera como funcionario cultural. Sin embargo, siguió teniendo una participación activa en el gobierno, aunque en puestos muy menores. Por sus contactos con gente del mismo grupo obtuvo el trabajo en la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, que lo llevó a vivir en varias ciudades del país. Con diferentes puestos permaneció en esta secretaría hasta 1928, año en que regresó a la Ciudad de México con el proyecto de dedicarse de tiempo completo a la música.

Este camino revolucionario de Pomar (antirreeleccionista-constitucionalista) fue seguido por muchos de los simpatizantes iniciales del grupo de Madero (o quizá sea más adecuado decir: de los contrarios a Porfirio Díaz), y para muchos esta senda desembocó en el “nacionalismo revolucionario” de un partido camaleónico que cambió de nombre pero que en esencia fue formado por estos “hijos de la Revolución”. José Pomar, aunque fue funcionario del gobierno posrevolucionario, no siguió ese camino político. Su postura ideológica se estableció definitivamente en la izquierda y en su militancia con la clase trabajadora. Al parecer, cuanto más se institucionalizaba el gobierno, más se alejaba Pomar ideológicamente, y el “ingenuo socialismo” de su juventud se convirtió en la firme militancia comunista que vimos páginas atrás. Con diferentes matices, desde su ideología

¹²¹ En marzo de 1917, poco tiempo después de proclamar la Constitución, Carranza había ganado las elecciones como presidente de México y el 1 de mayo tomó posesión. Es muy probable que la velada literario-musical en la que participó Pomar al se enmarcara en los festejos de ese importante acontecimiento.

¹²² Ver apartado “Los años itinerantes” del capítulo 4.

marxista y sindicalista permaneció fiel a la causa obrera y a los derechos de los trabajadores, y fue un creyente convencido de la función social del arte.

Para terminar este diálogo con el texto autobiográfico de Pomar falta hacer referencia a los planteamientos estéticos o “las abstracciones” relacionadas con su obra musical. Sin dar más detalles, Pomar menciona cuatro elementos de “capital importancia” en su creación: al amor, la libertad, el rechazo al *borreguismo* y el monismo. Estos conceptos son tan amplios que echamos en falta alguna pista que orientara su interpretación, ya que con tan pocos elementos queda abierto un buen espacio para la especulación. Aunque habla de “amor” en cualquier forma que se le tome, quizá sería útil tomar la definición que lo describe como “sentimiento de inclinación o entrega a algo” o como “esmero con que se trabaja una obra deleitándose en ella”, de lo que podríamos deducir un compromiso y un profundo involucramiento con sus ideas y con su creación. Podríamos pensar por ejemplo en su tenaz empeño en componer música militante. Por otro lado, la “idea libertaria” y “el horror por los caminos andados” tienen como puntos de encuentro la decisión consciente y la búsqueda personal. Quizá estas características estén relacionadas con su decisión de ser autodidacta y con su búsqueda compositiva probando diferentes lenguajes. Ejemplo de esto podría ser la tonalidad ampliada, la incorporación de ruido en *Ocho horas* o la composición de una fuga sólo para instrumentos de percusión. Siguiendo la especulación, podría ser que esas “abstracciones” fueran elementos importantes de su sistema de pensamiento y de su vida en general. En todo caso, al revisar las composiciones de nuestro compositor, tendremos la oportunidad de abordar estos elementos.

Por último, llegamos al “concepto monista de la vida”. En términos generales, el monismo es la doctrina filosófica que afirma que hay una sola sustancia, en contraposición al dualismo, que opone una sustancia material a otra espiritual. Entre los monistas, hay quienes sostienen que la única sustancia es la materia y quienes sostienen, por el contrario, que no hay más sustancia que lo espiritual. Pomar parece dar por sentado que el lector de sus notas autobiográficas sabrá cuál es su “concepto monista de la vida”, pues no hace más que mencionarlo. Es probable que el monismo al que se refiere estuviera relacionado con las ideas de José Vasconcelos que, desde una postura abiertamente contraria al positivismo,

planteaba un monismo estético.¹²³ El vínculo de Pomar con Vasconcelos es bastante directo y se relaciona con su itinerario político. No está de más recordar que Vasconcelos era “el intelectual oficial del maderismo”¹²⁴ y que tuvo una gran influencia en su generación. Si bien nunca se menciona relación directa hay datos, como la amistad con Alfonso Cravioto, que indirectamente vinculan a Pomar como cercano a los ateneístas y a los planteamientos vasconcelianos. Refuerza la idea de esta posible influencia el hecho de que el Pomar que escribe la biografía reconoce que esta influencia es añeja y está considerando revalorizarla porque ya no le resulta suficiente. Es muy probable que en esa nueva valoración adoptara el marxismo como sistema de pensamiento.

¹²³ El monismo estético de Vasconcelos se fundamenta en tres principios: la belleza, la emoción estética y el universo. Este filósofo identifica a la realidad con la energía, y la experiencia estética permite el conocimiento de la realidad. El monismo estético convierte al mundo en objeto de conocimiento, y en objeto de belleza. Dentro de este esquema estético, Vasconcelos ubica a la belleza como la forma más alta de la verdad. La metafísica deberá utilizar el método estético para alcanzar su meta de una visión unitaria del mundo; la emoción o intuición estética es la vía para conocer la realidad.

¹²⁴ José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*, p. 55.

3. CIUDAD DE MÉXICO: UNA OBRA PUBLICADA Y OTRAS OBRAS DE JUVENTUD

La música de José Pomar fue compuesta en un lapso que va de 1898 a 1946 y, tal como propone Olga Picún, puede agruparse en dos periodos creativos.¹²⁵ En el primer periodo el centro de la composición es el piano: casi la totalidad de la obra es para piano, solo o en combinación con otros instrumentos. En el segundo periodo, el eje de la composición cambia: buena parte de la música es para conjuntos instrumentales (orquesta sinfónica y de cámara), y la mayor parte de su producción es música militante: canciones para voz sola o coro con acompañamiento de piano o de diversos grupos instrumentales.

La historia de esta música –como la historia de José Pomar– empieza y termina en la Ciudad de México, pero los años que unen estos dos puntos transcurrieron en diferentes ciudades a las que Pomar emigró por trabajo (no siempre relacionado con la música) y en busca de oportunidades musicales. La vida itinerante de Pomar tuvo como destino Pachuca, Guanajuato, Guadalajara y finalmente la Ciudad de México. Estos cambios de residencia están directamente relacionados con la producción de Pomar y en buena medida con su fortuna musical, como veremos en las siguientes páginas.

No está de más recordar que José Pomar nació y creció en la Ciudad de México y allí mismo se formó como músico. Puede suponerse también, aunque esto es pura especulación, que, llegado el momento, intentó tener trabajo como músico y reconocimiento como compositor también en su ciudad, por entonces el centro absoluto de la vida nacional en lo político, lo económico y lo cultural.

Así, los primeros años de la vida adulta de nuestro compositor tienen como escenario su ciudad natal y por algún tiempo Querétaro, adonde parece que viajaba con frecuencia y donde atendía alumnos de piano, según podemos saber por algunas cartas dirigidas al joven Pomar a esa ciudad.

Para efectos prácticos, consideraremos entonces en esta sección de primeras obras aquellas compuestas antes de que Pomar se mudara de la Ciudad de México a Pachuca. Toda la música de este periodo fue compuesta para piano solo, con excepción de un par de

¹²⁵ Véase Olga Picún, “José Pomar: su trayectoria y su música”.

obras arregladas por él mismo para quinteto o sexteto. El tema de los arreglos para esta dotación lo trataremos en el siguiente apartado.

A continuación una lista de estas primeras obras. El cuadro muestra las composiciones registradas en dicho periodo según la catalogación del archivo de José Pomar, realizada por Olga Picún.

Tabla 1. Lista de obras, 1898-1907

1898	<i>El juglar</i>
1899	Suite <i>La Quimera</i> (entre 1899 y 1902)
1901	[Pieza para piano de 1901]
1902	Hoja de álbum 1
	[Preludio-interludio-postludio]
	Serenata
1903	Hoja de álbum 2
	Mazurka/ Mazurka “burlesca” (LA menor)
	4 Mazurkas (1903-1908)
1904	<i>El juglar</i> . Versión quinteto
	Hoja de álbum 3
	Hoja de álbum 4
1905	Mazurka en SI menor (1905-1909) Versión quinteto
1906	Tres preludios (Amecameca-México 1906-1907)
	[3 Preludios- 3 Interludios] (1906-1915)
1907	Oblación fiel a una memoria
	[Pieza para piano en LA bemol mayor]
	[Pieza para piano en DO menor]
	Preludio 1 en SOL mayor para piano. Dedicado a Manuel M. Ponce

Fuente: Catálogo del archivo de José Pomar. Archivo de Compositores Disidentes Mexicanos. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Para el presente trabajo, por la imposibilidad de abarcar toda la obra, nos detendremos sólo en algunas obras.

EL JUGLAR

El juglar (1898) tiene interés por varias razones: Es la primera obra de José Pomar que conocemos, es la primera obra editada que Pomar vio en vida,¹²⁶ y es una obra programática de la que se conserva el texto extramusical.

Aunque ya lo leímos en páginas anteriores, vale la pena recordar lo que Pomar nos cuenta sobre esta obra en su autobiografía:

A instancias de un querido amigo la casa Wagner me dispensó en esa época el honor de admitir *El juglar*, por el que me pagó cinco o diez pesos, no recuerdo con exactitud, me obsequió cinco ejemplares y cuando pedí el sexto lo apuntaron a mi cuenta: no recuerdo si lo pagué o no.

Encontramos una variante de esta misma anécdota en el manuscrito *Datos sobre mi vida*:

Por encargo y empeño del maestro Moctezuma se publicó mi única obra hasta hoy publicada, *El juglar*, en la casa Wagner de lo cual obtuve la gran suma de \$5.00 y 5 ejemplares, y cuando requerí más tarde otro ejemplar se me informó que ya no había porque se habían tomado en calidad de papel.¹²⁷

Irónico en ambos casos, Pomar nos deja ver que su única obra publicada no tuvo gran éxito, independientemente de si el lote de sus obras fue mandado a la trituradora. No podemos saber con exactitud si ese pago era mucho o poco (aunque da la impresión de que a él le parecía poco). Una referencia no muy precisa, pero que puede orientar, es que el

¹²⁶ La única otra edición que nuestro compositor pudo ver de su obra fue *¡Salud niños de España!* (1937), una obra con música de José Pomar y letra de Nicolás Guillén, “dedicado al Comité de Ayuda de los Niños Españoles”, y editada por la Secretaría de Educación Pública (véase Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”). A esto habría que agregar la edición de *Cantos revolucionarios*, una compilación de canciones militantes hecha por Pomar, con introducción también de él, publicada por Ediciones Frente Cultural en 1937.

¹²⁷ José Pomar, *Datos sobre mi vida*.

salario mínimo diario de entonces en la Ciudad de México era de 0.30255 centavos al día,¹²⁸ más o menos 6 pesos al mes.

Más allá de las cuentas y de la fortuna de *El juglar*, en 1904 el joven compositor había publicado una obra bajo el sello de Wagner y Levien Sucesores, una de las empresas musicales más importantes de la época, que a partir de la década de 1880 prácticamente monopolizó el mercado de la música impresa en México.¹²⁹

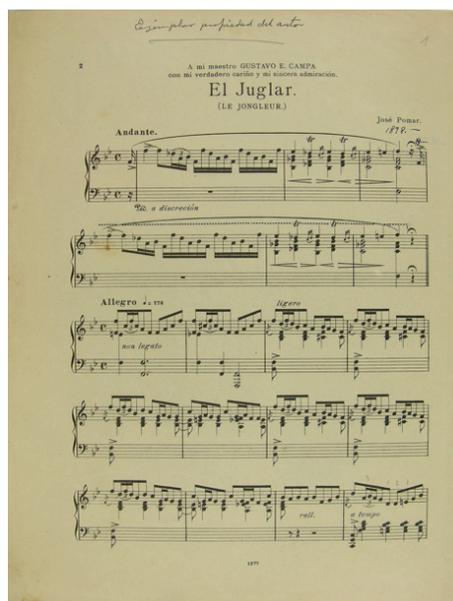
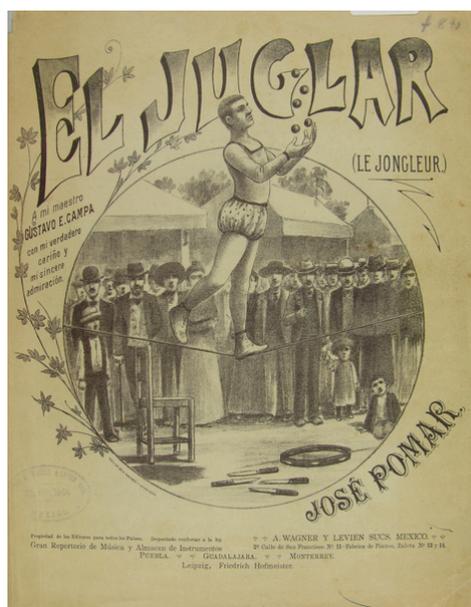


ILUSTRACIÓN 1. *El juglar*. Portada y primera página de la partitura editada por Wagner y Levien. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.

¹²⁸ http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/Te ma6_Salarios.pdf

¹²⁹ “Wagner y Levien Sucesores fue una empresa particularmente próspera, formada en Hamburgo con el objeto de fabricar pianos. En México se dedicaba a la venta de instrumentos y partituras importadas. Ya aparecía en los inicios de la década de 1870 y llegó a tener sucursales no sólo en la capital de la República, sino también en Guadalajara y Puebla [...]. Esta casa llevó a cabo una importante labor de difusión musical en el país que abarcó varias esferas de la cultura musical. Además de promover la música mediante la publicación de partituras, álbumes, folletos y periódicos, también patrocinó concursos y todo tipo de eventos musicales y estableció lo que en el México de entonces era una novedad: una sala de conciertos. En la Sala Wagner y Levien actuaron importantes músicos europeos (como los pianistas Ignaz Paderewsky y Eugène D’Albert) contratados por la propia casa” (Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*, pp. 60-62).

Esta obra, según se puede ver en uno de los ejemplares conservados por Pomar, fue compuesta en 1898 y publicada en 1904. En la primera página de la partitura el propio Pomar escribió: “ejemplar propiedad del autor” y agregó el año 1898 debajo de su nombre. La fecha de publicación se puede inferir por un sello puesto por la propia editorial. La portada, con una litografía de un personaje haciendo malabares frente a un nutrido público, presenta en grandes letras el título: *El juglar*. Tanto en la portada como en la primera página de la partitura aparece la dedicatoria: “A mi maestro Gustavo E. Campa con mi verdadero cariño y mi sincera admiración”. Muy probablemente la obra fue publicada como una pieza de carácter, es decir, “una pieza usualmente para piano solo que expresa ya sea un estado de ánimo [...] o una idea programática determinada por su título”.¹³⁰ Aunque esta definición es correcta, sería oportuno contraponerla con otra que dice que una pieza de carácter está “diseñada para comunicar de manera específica una alusión, atmósfera, estado de ánimo o escena [...], sin el beneficio de un texto, programa o acción escénica. Estrictamente hablando, las piezas de carácter –a diferencia de las marchas fúnebres o militares y las danzas– no son funcionales sino que tienen la intención única de despertar, a través del ejecutante, los sentimientos y asociaciones de un oyente pasivo”.¹³¹

Nos detenemos en esta disertación pues en el archivo de José Pomar hay un texto que narra con detalle la anécdota de *El juglar*, y que parecería ser el programa de la obra, aunque no se distribuía con la partitura ni se incluyó en los programas de mano repartidos en las presentaciones públicas (al menos no en los que se conservan). La obra posiblemente se vendió como una pieza de carácter y se esperaba una libre asociación a partir del título y de la litografía de la portada, lo que daría como resultado una gran variedad de interpretaciones con los ánimos más diversos. Sin embargo, al conocer la existencia del texto narrativo podemos considerar *El juglar* como una obra programática con una historia, un carácter y una guía muy específicos.

Este programa, que se conserva en el archivo de nuestro compositor,¹³² fue escrito a máquina (con correcciones a mano del propio Pomar), en una hoja de papel membretado de Wagner y Levien Sucs. Debajo del membrete hay un espacio para poner la fecha entre las

¹³⁰ Maurice J. E. Brown, “Characteristic piece”.

¹³¹ Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 296.

¹³² Véase Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, p. 47.

palabras “México” y “de 190_”, y tiene como título “El juglar”. Aquí una reproducción completa del texto:

Un juglar llega a una feria con la bolsa y el estómago vacíos, después de tocar en una flautita un canto egipciaco para atraer al público, empieza sus juegos malabares acompañados de brincos y muecas al son de una pandereta.

Muchos pesares íntimos vienen poco a poco a su imaginación, turbando sus juegos, sus muecas vuélvense desesperadas, siente necesidad invencible de contar sus dolores y recita un verso cruel, relatando su vida miserable; a grandes rasgos y en frases desordenadas, confiesa sus ambiciones sencillas y fallidas. Algunas lágrimas brillan en sus ojos y sus ademanes nerviosos, y sus muecas casi epilépticas, acusan la intensidad de su pena; siente cólera y el verso cruel vuelve a sus labios en forma de grito, la respiración parece fatigosa, el organismo es presa de una rigidez, que impide el libre movimiento de las articulaciones, cree uno que el hombre va a perder el equilibrio, desplomándose como una estatua... pero las muecas se convierten en pucheros, vuelve el movimiento a su cuerpo, el grito se transforma en sollozos y secando las abundantes lágrimas con la manga del gabán sigue el juglar con sus brincos y sus gestos al son de la pandereta.

Brinca nerviosamente haciendo contorsiones inauditas y equilibrios maravillosos y en las contorsiones y en los brincos hay algo que el vulgo no percibe, la palidez de su rostro es poco tranquilizadora. Una obsesión lo agobia, sus pesares que vencidos por la necesidad de ganar pan, tomaron fuerza para presentársele de nuevo; lo demuestran las muecas que contraen hasta los músculos del cuello, las contorsiones que por momentos pierden su facilidad, la rigidez que vuelve el verso cruel, calentado en el odio del juglar que se clava ardiendo en los corazones de los oyentes, y que crece en intensidad, crece, hasta ser un alarido horrisono, ríspido.

El hombre suelta de las manos lo que tiene, abre los brazos en forma de cruz, se apaga el grito en su garganta y cae de espalda, rígido, como una estatua que se desploma. El vulgo atónito no sabe si reír o llorar, no comprende si es pantomima o realidad.

Una polvareda inmensa que se levanta convierte el grupo en una bruma parduzca y movediza y por la noche, cuando todo pasó ya, algunos de los más impresionados aseguran

ver la silueta del juglar retorciéndose y brincando entre el humo de las luminarias y oír ecos del verso cruel que parece lamer los techos de las barracas.¹³³

A primera vista, la anécdota parecería tener una clara relación con la obra, pero es necesario corroborarlo porque el documento no tiene fecha ni autor. Las correcciones a mano con la caligrafía de Pomar podrían indicar que él mismo es el autor del texto, pero ya el papel membretado con fecha 190_ hace suponer que al menos esa versión del documento es posterior a la música.

Entre las cartas conservadas por Pomar en su archivo personal hay una de Guillermo Symonds,¹³⁴ fechada en octubre de 1903, que nos da algunas pistas. Dice el autor:

Muy querido Pepe:

Queriendo escribirte una muy larga relación de mi vida actual y ayudando el mucho trabajo que tengo, demoré contestar a tu grata anterior.

Esta no cuenta pues se reduce sólo a decirte cuánto agradezco que te acuerdes del desterrado. Me es muy grata tu idea del “Juglar” y sólo siento decirte que no tengo el original que me pides, pues recordarás que Bianchi me lo pidió en la casa de Don Rafael del Castillo y no conservé ningún número del “País”¹³⁵, en el que vio la luz mi mamarracho. Por ser mamarracho, no sé si podrá ocupar el honroso puesto que tu amistad quiere darle; así que, antes de hacerlo dale una revisadita y ponle o córtale lo que quieras.

Creo que en la Redacción del País deben poderte dar el citado artículo o si no, en la casa del Sr. Del Castillo, pues supe que conservaban el periódico citado.

No me dices nada de tu matrimonio. ¿Ya eres casado? ¿Lorito?

¹³³ José Pomar, *El juglar*, programa de la obra a máquina.

¹³⁴ Guillermo Eduardo Symonds nació en Mineral del Monte, Hidalgo, en 1877 y murió en la Ciudad de México en 1940. Fue poeta, crítico y colaboró con importantes publicaciones de la época. Trabajó en la minería (inspector de minerales en Pachuca, nombrado por Porfirio Díaz) y fue funcionario de Educación Pública.

¹³⁵ El periódico “El País” fue fundado por Trinidad Sánchez Santos (Tlaxcala, 1859 - Ciudad de México 1913) en 1899 para difundir las ideas del catolicismo progresista. Circuló hasta 1914.

Da mis cariñosos recuerdos a tu Señora, tus papás, hermanas, idems [sic] políticos y amigos todos y recibe el sincero afecto de tu hermano ex-conde y la promesa, a 5 días vista, de una larga misiva.

Sinceramente

Gmo. Symonds

Estoy de acuerdo en lo de la dedicatoria al Mtro. Campa, pues soy su admirador sincero.¹³⁶

De esta carta se puede inferir que Pomar estaba preparando la obra para su publicación y que planeaba dedicarla al maestro Campa, como efectivamente lo hizo, pero queda la duda sobre cuál era exactamente el proyecto que tenía con el “mamarracho” que vio la luz en *El País*. En una búsqueda hemerográfica se encontró el artículo “El arte nacional”, una “Alocución pronunciada por el joven Don Guillermo Eduardo Symonds, en el concierto efectuado la noche del 13 en la casa del Sr. D. Rafael del Castillo”, que, en efecto, apareció en el mencionado periódico *El País* el 15 de noviembre de 1901. Dice Symonds:

Señoras, señoritas, caballeros:

No es un discurso el que voy a tener el gusto de dirigir a vdes; muchos, antes que yo, han hablado de la música tratándola de «voz del cielo, lenguaje del alma, palabra sin consonantes, eco del paraíso,» y no sé cuántas imágenes tan pintorescas como hermosas, que han agotado casi la fecunda fantasía de los que expresan sus pensamientos por la pluma o palabra.

Todos vosotros, puesto que estáis aquí, debéis amar la música, y, por tanto, tener una definición para ella, definición que variará de la «distracción» al «consuelo,» del «pensamiento» a la «necesidad;» todos, al oír música sentiréis unas alas invisibles agitarse en vuestras almas, y a su influjo lanzaréis vuestra fantasía a un país anhelado y desconocido: el azul país del ensueño. ¿A qué, pues, definir una sensación que definida está

¹³⁶ Correspondencia. Guillermo Symonds a José Pomar, Mina de Santa Gertrudis, Hidalgo, 28/X/1903.

en vosotros mismos? Haré punto a toda divagación y me ocuparé del objeto que a este lugar me ha llamado.

En el concierto que oímos esta noche –paréntesis de armonía que rompe el monótono tedio de la vida en Méjico– hay un número de autores mejicanos. Lo toca nuestro joven artista Carlos del Castillo en el piano, al que ha sabido ir arrancando todos sus secretos de vibración y sentimiento, en su corta, pero profunda tarea artística.

Compónese este número de tres partes: es la primera El «Juglar,» como la mayor parte de las composiciones modernas, tiene un argumento; trataré de decíroslo: Evocad con la potencia creadora de la fantasía, un cuadro real: una feria. En esa feria hay gente que se pasea y quiere divertir su aburrimiento cotidiano en los atractivos de la fiesta popular. Óyese en el piano el sonido de una flauta repitiendo un ritornelo que empieza en risa alegre y acaba en queja desamparada. Es el anuncio del juglar que con las notas de su flauta llama a un público que admire sus trabajos y los premie con un óbolo para su diaria subsistencia. Reúnese la gente en torno de él y empieza el histrión sus juegos malabares, con bolas de pintados colorines, botellas, cubiletes y pelotas. Ríe y juega el juglar divirtiendo al público mientras el dolor le desgarran las entrañas. ¿Quién sabe? Quizás su madre ausente; quizás su mujer y su hijo muertos de frío y de miseria la noche antes. Ríe el juglar poniendo su último esfuerzo en divertir a un público ignorante y estúpido, a cambio de un pedazo de pan para su hambre, y el dolor va atenaceándole [sic], va venciénolo, hasta hacerlo caer sin fuerzas, agonizante de pena angustiosa. Quiere incorporarse y luchar su deber y su dolor... el dolor vence y quedan en el aire las últimas cadencias de una risa ahogada en llanto.

Este es el «Juglar;» no quiero comentarlo, pues vais a oírlo en este momento. Su autor está entre nosotros, es José Pomar, otro joven de los que pueden ver de frente al porvenir y sin temor a la muerte material.¹³⁷

No cabe duda de que lo que Pomar le ha pedido a Symonds es este artículo con su discurso en torno de *El Juglar*. Un dato importante que podemos extraer de la nota es que efectivamente la obra, “como la mayor parte de las composiciones modernas, tiene argumento”. La voz de Symonds nos confirma que *El Juglar* fue una obra con un programa bien trazado. En cuanto a la anécdota, el parecido con el texto programático del archivo es notable. De hecho, la narración de Symonds parecería una versión resumida del otro relato.

¹³⁷ Guillermo Symonds, “El arte nacional”.

Quizá si supiéramos para qué quería Pomar el texto y cuál era el “honroso puesto que [su] amistad [quería] darle” tendríamos mayor claridad, pero sin esos datos no es posible dilucidar cuál es la relación entre estos dos textos. Con la información disponible me inclino a pensar que el compositor le refirió a su amigo poeta el argumento a grandes rasgos y que éste, con ocasión del concierto en el que le tocó presentar *El juglar*, lo puso en blanco y negro y lo aderezó. Posiblemente dos años después, cuando la obra iba a ser publicada, Pomar le pidió a Symonds el artículo para preparar un texto con la intención de acompañar a la partitura (eso explicaría el papel membretado de la editorial). De ser cierta esta hipótesis, Pomar escribió el texto programático en 1903 o 1904 basándose en el texto de Symonds (“antes de hacerlo dale una revisadita y ponle o córtale lo que quieras”, dice el poeta), que a su vez se habría inspirado en lo que Pomar antes le refirió sobre su obra.

Aunque no hay suficiente claridad de fechas y autoría, con todo lo anterior podemos considerar al texto del archivo como el programa de *El juglar* y tomarlo como una guía para la interpretación. Así, siguiendo la narración, encontramos que a lo largo de la obra conviven dos ambientes simultáneos y contrastantes, con sentimientos y sensaciones muy diferentes. Esto plantea un interesante reto musical: por un lado, la música debe expresar, o quizás ambientar, el acto del juglar –que es lúdico, festivo y de cierta ligereza–, los malabares, el ritmo de la pandereta... Por el otro lado, pero al mismo tiempo, debe expresar el mundo interior del juglar: sus pensamientos y emociones, su vida miserable y su tragedia, un segundo plano interior que va variando de intensidad pero que se desarrolla en todo momento al mismo tiempo que el espectáculo en la feria, que es el ambiente principal y el referente inmediato de la figura del juglar incluso en la litografía de la portada.

¿Cómo traduce entonces Pomar estos mundos paralelos de la narración a sonidos? En una primera lectura, la música en general es alegre, ligera y hasta festiva. El elemento más identificable es lo que en la narración correspondería al espectáculo de malabares del juglar. El otro plano, la contraparte trágica, está un poco oculto y probablemente sin el referente narrativo no sería tan fácil de detectar. Sin embargo, es posible establecer con bastante claridad la relación del texto con la música y ubicar las soluciones que plantea Pomar para guiarnos por el hilo narrativo.

La introducción de la obra, quizá la parte más evidentemente relacionada con el texto, corresponde a la llamada del juglar que “toca en una flautita un canto egipciaco”¹³⁸ para atraer al público” (ilustración 2). Con un trazo melódico sin acompañamiento que despliega una serie de arpeggios y desemboca en acordes que, con trinos, continúan la línea melódica en el agudo, se imita un trazo característico de flauta. Después del llamado del juglar, que se escucha dos veces, entramos de lleno en la historia.



ILUSTRACIÓN 2. *El juglar*. Compases 1-6. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.

Con dos secciones más o menos contrastantes, Pomar trata de centrar la atención alternativamente en lo que sería el espectáculo y el mundo interior del personaje. La primera de estas secciones (ilustración 3) corresponde al inicio de la función en la que el juglar “empieza sus juegos y malabares acompañados de brincos y muecas al son de una pandereta”. Con un tema de marcado énfasis rítmico que se repite incesantemente, aunque con variaciones, se establece el ambiente de los juegos malabares. Este tema tiene un trazo

¹³⁸ Una posibilidad es que con el calificativo “egipciaco” Pomar estuviera sugiriendo que el personaje es gitano. La palabra “gitano” se originó de “egipciano” y por mucho tiempo los términos fueron sinónimos. Una referencia al respecto dice: “Según el diccionario de la lengua, gitano y egipciano son sinónimos, y de la segunda palabra viene la primera [...] Dícense egipcianos, según el diccionario, porque vulgarmente se tiene que su origen viene de Egipto. Efectivamente es una estraña [sic] especie de república, dice un jurisconsulto inglés, la de estos vagamundos, impostores y juglares que parecieron por primera vez en Alemania a principios del siglo XVI para derramarse en seguida por toda la Europa” (En: *Código criminal español según las leyes y práctica vigentes comentado y comparado con el penal de 1822, el francés y el inglés, por el ilmo. Señor D. Florencio García Goyena, Ministro honorario del Supremo Tribunal de Justicia*, 1843).

con movimiento regular que desciende y asciende, con la particularidad de que en el descenso, que se prolonga todo el compás a diferencia del ascenso que es un salto rápido, uno o dos adornos suspenden momentáneamente el movimiento. El insistente trazo es la imagen auditiva de los movimientos y juegos del juglar. Por ejemplo, esa suspensión adornada del movimiento descendente bien podría corresponderse con los giros de los objetos en el aire que detienen momentáneamente la inercia de la gravedad para después, inevitablemente, caer, o los giros y piruetas del propio juglar.



ILUSTRACIÓN 3. *El juglar*. Compases 7-18. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.

Establecido este ambiente acrobático, en los compases 22 a 26 se repite el tema, pero esta vez creando una sensación de tensión, ya que la reiteración del tema inicia un semitono más arriba en cada compás, acompañado por una serie de dominantes que no resuelven a su tónica. Lo que está pasando en este punto es que “muchos pesares íntimos vienen poco a poco a su imaginación, turbando sus juegos”. Aquí Pomar trata de juntar los dos ambientes planteados en el texto, y con el recurso de la tensión armónica nos involucra

en el mundo interior del juglar mientras el tema del juego sigue invariable. El último compás, en la dominante, conduce a la segunda sección (ilustración 4), en la que ahora el tema hará más hincapié en ese mundo interior del juglar y sus pesares.



ILUSTRACIÓN 4. *El juglar*. Compases 27-38. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.

Con indicación de *meno tempo* y *espressivo*, este segundo tema, que ahora privilegia lo melódico sobre lo rítmico, contrasta por el cambio de velocidad y la articulación. Igual que el primer tema, este segundo tiene un movimiento regular, pero sin los adornos característicos del primero. En este caso, el trazo melódico asciende y desciende casi todo el tiempo por grado conjunto y su escritura parece más un coral que una melodía acompañada. En este punto (compás 27), la música nos remite al “verso cruel” en el que el juglar relata su vida miserable y confiesa sus ambiciones sencillas y fallidas “a grandes rasgos y en frases desordenadas”. La descripción del texto es sin duda más dramática de lo que se escucha en la música donde el cambio de ánimo no es tan contundente como en la narración. Quizá esto se explique porque el mundo interior del

juglar, al que nos mudamos momentáneamente, sucede mientras el espectáculo continúa (de ahí también el parecido de los temas en su estructura rítmica).

Una correspondencia con el texto la podemos encontrar en el decir del juglar, en sus frases desordenadas y el nerviosismo con que se mueve. En la música, se oye una idea (dos compases), que parecería ser el antecedente de un tema. En el tercer compás se reinicia el trazo, pero apenas ha avanzado un poco se interrumpe el movimiento rompiendo con la sensación de antecedente-consecuente. A partir de ahí, como manifestación de “desorden” y “nerviosismo”, se acortan las ideas musicales, primero repitiendo la última célula del trazo interrumpido y después reduciéndola a ideas de dos notas cortas que desembocan en un trazo cromático descendente. Estos mismos elementos vuelven a aparecer en cierto desorden hasta que nuevamente se oye el tema tal como lo ha presentado la primera vez. Ahora la interrupción llega con un trazo ligeramente distinto, en el que destaca un aumento de volumen que llega pronto a un *fortissimo* con acentos en cada nota, seguido por una variación del tema de la primera parte con indicación *agitado*. Lo que le está pasando al personaje es que de pronto “siente cólera y el verso cruel vuelve a sus labios en forma de grito, la respiración parece fatigosa, el organismo es presa de una rigidez, que impide el libre movimiento de las articulaciones...” El clima tenso de estos compases corresponde a la rigidez y el desplome del pobre juglar, que “secando las abundantes lágrimas [...] sigue con sus brincos y sus gestos al son de la pandereta”. Aquí, el ambiente central vuelve a ser el espectáculo del juglar y sus malabares, por lo que volvemos a escuchar la primera sección completa (compás 48), hasta que vuelve el agobio de “sus pesares vencidos por la necesidad de ganar pan”, y con su agobio, de nuevo cambiamos de ambiente y, en consecuencia, volvemos al segundo tema, que sólo es citado brevemente para hacer un nuevo desarrollo que corresponde al momento climático (ilustración 5) en el que los pesares del juglar vuelven a aparecer con mayor intensidad y que crecen “hasta ser un alarido horrisono, ríspido” que se mezcla con el malestar físico, y el deterioro es tal que nuestro personaje cae. Esta sensación de máximo malestar es expresada en la música con acordes de varios sonidos, todos acentuados y con indicación *ff* y *fff*. Después, un *pianissimo* súbito anuncia “ecos” del acto del juglar.

Cuando al final la tragedia se manifiesta en el clímax de la obra, el carácter no cambia porque en la historia participa un público que no sabe si aquello “es pantomima o realidad”. Y quizá el concepto más interesante planteado en la obra sea la farsa: un personaje desdichado que tiene un oficio alegre por obligación y una música que con apariencia de ligera tiene que mostrar una realidad trágica.



ILUSTRACIÓN 5. *El juglar*. Compases 63-74. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.

En otro plano interpretativo, y conociendo las inquietudes sociales y políticas de Pomar, marcadas en la edad adulta pero presentes desde la juventud, es difícil resistir la tentación de preguntarse por el interés del joven compositor en un personaje tan desfavorecido, con un trabajo tan ingrato y una vida tan desdichada. Con toda probabilidad la elección no fue fortuita. Elegir un juglar como protagonista implica, además de la anécdota ya narrada, a un personaje con muchos significados y mucho pasado.

El diccionario de la Real Academia Española define así *juglar*: “En la Edad Media, persona que ante el pueblo o los nobles y los reyes recitaba, cantaba o bailaba o hacía juegos, yendo de unos lugares a otros”, o bien “Trovador, poeta”. Esta definición,

recientemente enmendada, ubica al personaje en un periodo histórico determinado, renunciando a la definición anterior que lo ubicaba como un personaje del pasado, pero no sólo específicamente medieval. En la misma línea histórica, el diccionario Vox define juglar como: “Persona que en la Edad Media iba de pueblo en pueblo divirtiéndose a la gente con sus canciones, bailes o juegos a cambio de dinero o dádivas”, o “En la Edad Media, artista itinerante que recitaba y cantaba obras de otros poetas en las cortes de los grandes señores”.¹³⁹ Estas definiciones se acercan a lo que sería el personaje juglaresco en la historia de la música y corresponden a los dos tipos diferentes de juglar que hubo en la Edad Media: juglares épicos y juglares líricos. Aquí, una detallada explicación de Picún:

Otros músicos ambulantes (mujeres y hombres) del medioevo son los juglares, quienes desarrollan su actividad entre los siglos X y XI, en distintas zonas de Europa. En las primeras épocas predomina el juglar épico, descrito como vagabundo sin educación. Su labor consiste en animar los festejos de los sectores no alfabetizados, aunque de economía diversa, mediante la interpretación de canciones en lengua vulgar, combinada con acrobacias y juegos con animales amaestrados, así como con la transmisión de noticias, relatos o leyendas, adaptadas según el público receptor. El repertorio de estos juglares lo integra la canción de gesta y adaptaciones propias de piezas del acervo popular de las localidades a donde llega a ofrecer su arte. Desde mediados del siglo XIII predomina el juglar de lírica, quien destaca no sólo en la habilidad para la ejecución de instrumentos musicales (arpa, órgano portátil, laúd, guitarra, salterio), sino en la composición de música vocal con acompañamiento [...].

El juglar épico –igualmente el goliardo– es un artista institucionalizado, oficialmente reconocido como parte de la organización social central, aunque mantenido al margen de la sociedad. La independencia que le concede el ofrecimiento de “servicios a domicilio” la pierde el juglar lírico, en tanto se inserta en ciertas formas de patronazgo, al recibir encargos musicales, quedar al servicio de un noble o fungiendo como un músico de corte. El juglar lírico, integrado a la sociedad como criado asalariado, incluso, de ciertos

¹³⁹ Diccionario general de la lengua española Vox.

poetas-músicos conocidos como trovadores, troveros o *minnesinger*, deja de ser ambulante y, en cierta medida, marginal a los espacios hegemónicos de la música.¹⁴⁰

Sería interesante saber cómo se fueron transformando el concepto y la actividad del juglar durante los siguientes siglos, pero, como bien apunta Picún, por su calidad de músicos ambulantes y portadores de tradiciones orales, la historia de la música no los ha contemplado en la construcción de un relato que ha privilegiado la música escrita. Sin embargo, queda claro que la actividad del juglar, sobre todo la del itinerante, se mantuvo por largo tiempo. A finales del siglo XIX en la Ciudad de México el término tenía un significado de uso común. El título y la litografía en la partitura de la obra de Pomar, que dibuja personas con aspecto de la época, bastaban para que la gente ubicara de inmediato al personaje; de ahí que la obra pudiera venderse como una pieza característica. Los elementos de la portada eran suficientes para que cualquiera pudiera ubicar una situación concreta y cotidiana: un personaje que hace malabares en un espacio público para entretener a un grupo de personas. Una anécdota simple que daba suficientes elementos para interpretar una pieza corta de un autor desconocido.

Desde la mirada del consumidor que compraba esa música, posiblemente eso era todo, y desde ese punto de vista, quizá lo más relevante de la obra con respecto a la biografía de Pomar sea que con esa publicación daba un paso importante para darse a conocer como compositor. Si embargo, el programa nos revela que la visión de Pomar no se detiene en la escena del juglar que actúa en la feria y en sus juegos malabares. Su mirada se dirige hacia el mundo interior del personaje pero también a sus condiciones de vida, a su realidad social. Con el texto programático de *El juglar* podemos hacer varias deducciones: era un artista itinerante, entretenía a cambio de una “dádiva”, combinaba música con malabares, pertenecía a una clase desfavorecida y su trabajo probablemente no era recibido como el de un profesional (independientemente de la calidad de la interpretación).

Al poner atención en la marginalidad del personaje y su dificultad para subsistir, en lo complicado que es ganarse la vida con su arte, Pomar deja ver una preocupación social y

¹⁴⁰ Olga Picún, “Entre la legitimidad y el conflicto: los músicos callejeros en la ciudad postindustrial. Estudio del centro histórico de la ciudad de México y de Ciutat Vella (Barcelona)”, pp. 19-20.

una conciencia de la falta de equidad en general, o bien de la complicada vida del artista en particular. Dicha actitud sería coherente con su oposición al gobierno de Díaz, con sus militancias políticas y con su declarada adhesión al “más ingenuo socialismo” de su juventud.¹⁴¹ Si bien, este texto no necesariamente habla de su activismo político posterior, sí revela ya una mirada crítica de la realidad social y de la realidad laboral del artista, constantes que aparecerán en la biografía de Pomar con mayor o menor intensidad.

MAZURCAS Y PRELUDIOS

Cuando hablamos de preludios y mazurcas hay un referente inmediato: Chopin. Lo es para nosotros y probablemente también lo era también para Pomar. No sólo lo menciona como uno de sus compositores preferidos en el texto autobiográfico arriba comentado, sino que además sus maestros, como hemos visto, eran parte de el grupo de “francesistas” que, teniendo como bandera la música gala, combatían el italianismo imperante en la enseñanza, la composición y el gusto musical en México. Sobre la relación de este grupo con la música de Chopin dice Jesús C. Romero: “Mientras no se presente prueba en contrario, lo cual va a ser muy difícil, debemos tener como cierto, por ser absolutamente verosímil, que México le debe al Grupo de los Seis, haberse iniciado en el conocimiento de la obra de Chopin”.¹⁴² Y particularmente sobre Carlos Meneses, afirma: “Es público y notorio, que la actuación pedagógica del maestro Meneses tuvo entre sus características, la de haber introducido la música de Chopin en su flamante cátedra y, por ende, en la vida artística del Conservatorio”.¹⁴³ Si bien Pomar nunca fue al Conservatorio, estudió con el maestro y, con toda seguridad, revisó y tocó música del idolatrado polaco mientras fue su discípulo.

Tanto preludios como mazurkas fueron resignificados después de la música de Chopin. La mazurca, danza de su natal Polonia, fue estilizada por él y no sólo es un referente del género sino que a través de sus casi sesenta mazurcas se puede explorar la vida creativa del polaco. Sin embargo, la mazurca, más allá de Chopin, también tuvo una

¹⁴¹ Ver autobiografía, pag. 30

¹⁴² Jesús C. Romero, *Chopin en México*, p. 23.

¹⁴³ *Ibid*, p. 28.

vida propia como danza, como música de moda en los bailes, de modo que el segundo referente obligado y cotidiano para Pomar era la música de salón del siglo XIX mexicano.

La música de salón es, según Ricardo Miranda, el nombre genérico “que le damos a la música consumida por las clases burguesas del siglo XIX en el seno de sus respectivos hogares”.¹⁴⁴ No exclusiva pero sí predominantemente música para piano. Como en este amplio concepto cabe una gran variedad de música con diversas funciones, estilos y variados grados de dificultad, el mismo Miranda propone una clasificación de este amplio repertorio en: músicaailable, música de salón y piezas de concierto o de tertulia.¹⁴⁵

La mazurca,¹⁴⁶ una danza folclórica tradicional polaca, llegó a México a mediados del siglo XIX, según nos informa el mismo Miranda, pero “su tardanza en incorporarse al repertorio local fue compensada por el entusiasmo y arraigo con que esa danza fue cultivada. [...] Cientos y cientos de mazurcas mexicanas fueron compuestas a partir de 1840, e incluso su cultivo perduró entre diversos autores aún durante el siglo XX”.¹⁴⁷

Al ser una danza tan popular y con tanta producción, es fácil suponer que había una gran variedad: las funcionales, que eran para ser bailadas y no necesitaban un intérprete con muchos recursos técnicos; las “de salón”, más elaboradas y concebidas para ser escuchadas, y, según la clasificación señalada, las de concierto (una minoría).

Pomar, como muchos compositores de su generación y casi todos los de la anterior, compuso algunas mazurcas. No es de extrañar que su incursión en la música de salón haya sido con una de las danzas predilectas del público mexicano. A principios del siglo XX, en plena época prerrevolucionaria, los usos del siglo anterior no habían cambiado, y

¹⁴⁴ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, p. 41.

¹⁴⁵ Véase *ibid.*, pp. 41-54.

¹⁴⁶ “Mazurka: danza folclórica tradicional polaca cuyo nombre fue tomado de los mazur que habitaron las planicies de Mazovia, cercanas a Varsovia. El nombre abarca diferentes tipos de danza folclóricas, como *kujawiak* y *oberek*, que comparten elementos característicos de la mazurca, como el compás ternario, los ritmos con puntillo y la tendencia a acentuar los tiempos débiles. Originalmente estas danzas folclóricas se acompañaban con un pedal instrumental. A mediados del siglo XVIII la mazurca se extendió a Alemania, donde se desarrolló como baile de pareja de salón aristocrático. Bajo esa forma llegó a París, a la Gran Bretaña en 1830 y poco después a Estados Unidos, adquiriendo enorme popularidad en toda Europa en las décadas de 1830 y 1840. [...] Chopin, quien se crió en Mazovia, compuso más de 50 mazurcas para piano en gran variedad de estilos y a menudo con un denso cromatismo. En algunas siguió el estilo lento de la *kujawiak* y en otras el corte vivo y rápido de la *oberek*” (Diccionario Enciclopédico de la Música).

¹⁴⁷ Ricardo Miranda, *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, p. 99.

seguramente con un ciclo de mazurcas Pomar apostaba a ser conocido por el amplio público consumidor de partituras y de música de salón.

En su archivo encontramos una *Mazurca burlesca* de 1903, que tiene tachada la palabra *burlesca* del título y, más aún, el original está cruzado con largas líneas a lápiz, lo que parece indicar que la música no le satisfacía del todo. Encontramos también un paquete de obras, seguramente preparado con la intención de buscar una publicación que nunca llegó,¹⁴⁸ con una portada a lápiz en la que se lee: *J. Pomar, 4 mazurkas, Pachuca Hgo. XII-1908*.¹⁴⁹ La primera es una pequeña mazurca en LA menor, indicación de tempo *Vivo* (1903). La segunda, en SI menor, *Tempo giusto* (1905), está dedicada a Ernesto Elorduy, uno de “los campeones del salón porfiriano”.¹⁵⁰ De ella hay también una versión para quinteto. La tercera de la serie es una mazurca en FA sostenido menor, *Allegro tranquillo*, que tiene también una versión para sexteto; y la última, en RE menor, con indicación *Allegro*.¹⁵¹

Todas estas mazurcas están compuestas en un esquema de tres partes en donde la central es contrastante en carácter y la última parte es una versión abreviada de la primera (A-B-A'). Todas tienen también en común un cierto cromatismo y están presentes los elementos más característicos de la danza: compás de tres tiempos, ritmos punteados y tendencia a acentuar los tiempos débiles. La más elaborada de las mazurcas es la número 2. Es la más larga porque es en la que incorpora más temas y modulaciones. En las apariciones del tema *a* explora variaciones, y destaca una en la que hay cierto tratamiento polifónico donde incorpora una voz intermedia.

Estas danzas son sin duda parte de la tradición de la música de salón que falta por explorar y sería importante, más que analizar las características particulares de estas danzas de Pomar, en el contexto más amplio de un estudio sobre las mazurcas mexicanas, hacer una comparación con las de sus contemporáneos.

¹⁴⁸ También hay en el archivo una mazurca que forma parte de la suite para piano *Bosquejos de escenas infantiles* (1912-1918), titulada *Mazurka. La pelota bota y rebota*; y un *Tiempo de mazurca* de 1926 que forma parte de la *Oblación a los compositores populares*.

¹⁴⁹ José Pomar, “4 mazurkas”, manuscrito, 1908.

¹⁵⁰ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, p. 44.

¹⁵¹ Daniel Noli grabó la primera (LA menor) y la tercera (Fa sostenido menor) de estas mazurcas.

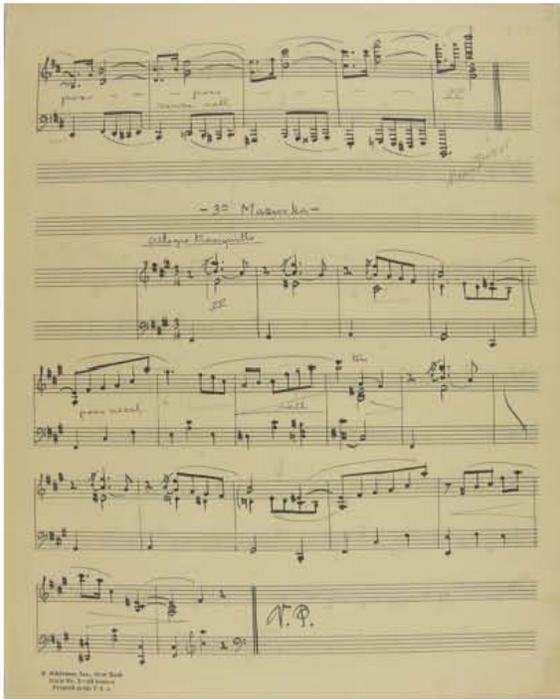
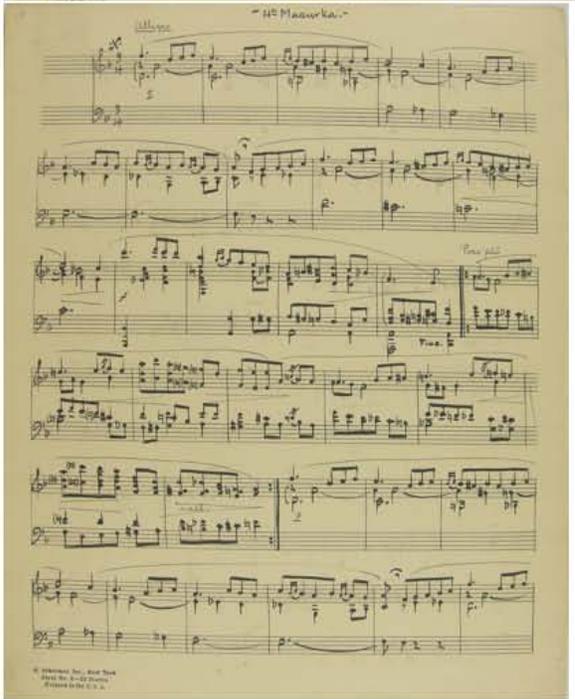
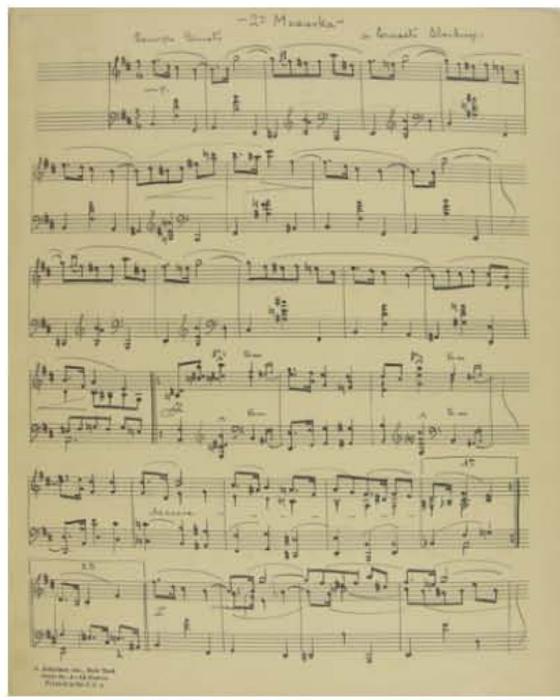
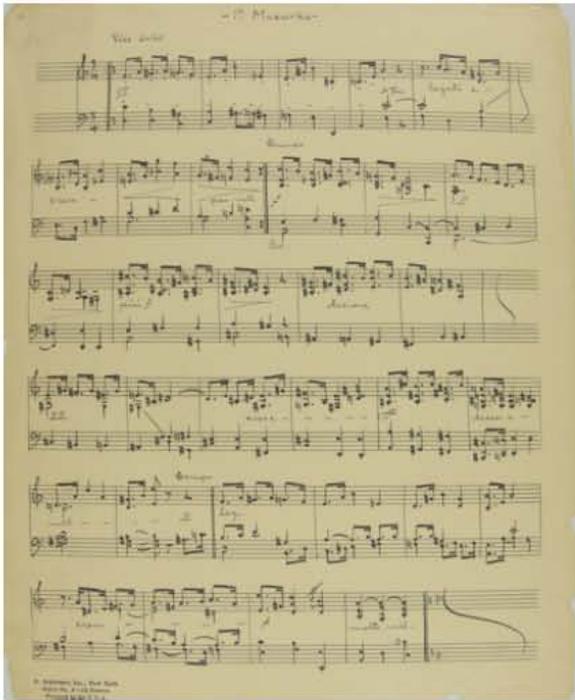


ILUSTRACIÓN 6. 4 mazurkas. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.

Los preludios tienen la fascinación de lo experimental. Desde su ya lejano origen (siglo XV), el preludio fue una forma puramente instrumental. Su largo camino inició, como su etimología lo indica, como el antecedente de algo. Así, pasó de ser una introducción libre que establecía la tonalidad de cantos litúrgicos, a primera pieza de la suite barroca, a antecedente de la fuga, y, en el siglo XIX, con Chopin y sus contemporáneos, una serie de piezas independientes que no preludivan nada. Lo que mantuvo siempre el preludio fue el carácter improvisatorio, la brevedad y la libertad formal (características por demás atractivas para componer). Para el siglo XX, los preludios como piezas para piano solo estaban ya inevitablemente asociados a Chopin y a su célebre ciclo de veinticuatro preludios que fueron inspiración de muchos compositores posteriores. Probablemente éste era el referente más inmediato de Pomar.

En su archivo encontramos un grupo de partituras agrupadas: *3 Preludios-3 Interludios*.¹⁵² Los tres primeros son: *Preludio en MI bemol*, dedicado a Julio Pani¹⁵³ (1906); *Preludio en LA mayor* (1906); y *Preludio en SOL mayor*, dedicado a Manuel M. Ponce (1907). Los interludios, agrupados con el título *3 interludios "Al arrimo de su cariño"* son: *Interludio en LA mayor 1. Renaciente como la aurora* (1912); *Interludio en SOL mayor 2. Fúlgido como la tarde* (1915); y un tercer interludio en *SOL bemol* (1907).¹⁵⁴

Es probable que Pomar pensara en estas obras como un grupo, aunque fueron compuestas por separado y después reunidas en un solo paquete quizá para darles unidad o para buscar su publicación. Sin embargo, sólo uno de estos preludios fue publicado, y eso años después de la muerte de Pomar. En 1989 la Liga de Compositores de México eligió el *Preludio en SOL mayor*, el dedicado a Ponce, para publicarlo en versión facsimilar junto con

¹⁵² José Pomar, "3 preludios, 3 interludios", manuscrito, 1906-1915.

¹⁵³ Julio Pani fue hermano de Alberto J. Pani (desatcado político mexicano que en la época posrevolucionaria ocupó diversos cargos, entre ellos secretario de Industria, Comercio y Trabajo, de Relaciones Exteriores y de Hacienda y Crédito Público. También fue fundador del Banco de México), y de Arturo Pani (cónsul de México en París 1924-1934). Ingeniero de profesión, tuvo una carrera diplomática y fue representante de nuestro país en Londres, Hamburgo, Bruselas y Milán. Probablemente en la juventud consideró ser músico profesional, incluso la casa Wagner publicó algunas de sus danzas para piano. Hay testimonios de que era cercano a Manuel M. Ponce y amigo de Pomar.

¹⁵⁴ En el archivo aparece otro preludio titulado *3. Enigmático como la noche* (1916). Como apunta Picún, probablemente estaba pensado para sustituir el tercer interludio de este grupo.

la *Mazurka 17 en SOL mayor*, justamente de Manuel M. Ponce, dedicada “a mi hermano José Pomar con admiración y cariño invariable” (1913).¹⁵⁵

La afortunada edición con este intercambio de dedicatorias nos da la primera prueba de que estos músicos se conocían (como casi todos en el medio), y tenían cierta cercanía, al menos profesional, en la juventud. El hecho de que Ponce sea una figura central en nuestra música hace interesante explorar esa relación. En siguientes capítulos se darán más pistas de ella.



ILUSTRACIÓN 7. *Preludio 1º en sol mayor*. Edición facsimilar. Ediciones de la Liga de Compositores de México Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.

Además del interés biográfico, este preludio destaca sobre los otros. De los tres preludios es el que tiene una escritura más compleja y una mayor demanda técnica. Como dice Daniel Noli en las notas del disco *Presagio*, con este preludio Pomar “manifiesta su admirable dominio del instrumento y una facilidad melódica que jamás emplea meros

¹⁵⁵ José Pomar, *Preludio 1º en sol mayor para piano dedicado a Manuel M. Ponce*; Manuel M. Ponce, *Mazurka 17 en sol mayor para piano dedicada a José Pomar*, edición facsimilar, Ediciones de la Liga de Compositores de México, México, 1989).

formulismos académicos”. Es una pieza monotemática en la que el compositor parece hacer un ejercicio de variar la armonización cada vez que el tema aparece, así como de prolongar la resolución. Es en un sentido una especie de variación armónica divagatoria que a ratos es más cromática que tonal pero que termina, irremediabilmente, en el SOL mayor anunciado en el título.

De este periodo destaca también *La Quimera* (1899-1902), una serie de pequeñas piezas que parecería ser programática. Dice Picún: “Si bien algunas de estas partes presentan sólo una indicación de aire, otras llevan títulos, cuya secuencia podría sugerir un proceso que va de la enfermedad a la muerte”.¹⁵⁶ Por desgracia no tenemos el programa ni ningún apunte al respecto; sólo los títulos de las piezas (*Visión. Realidad. Post mortem. Entierro. Envío*).

Las composiciones de estos años se caracterizan por la brevedad y, en términos generales, están agrupadas en música de salón y formas libres. Ya desde estas primeras piezas podemos ver elementos característicos de la escritura de Pomar, como el marcado cromatismo, cierta ambigüedad tonal y el apego a las formas, características que continuará explorando en los años siguientes, aventurándose en formas grandes y proyectos más ambiciosos. Un camino que parecía el normal de un compositor que va explorando y reinventándose hasta que, como veremos, su ser político lo llevó por otros senderos.

Sobre la actividad musical de Pomar en la Ciudad de México no tenemos muchas noticias. Podemos suponer que no tenía las mejores oportunidades, pues ya en 1904, recién casado, había planeado irse a vivir a Querétaro. Ahora, con esta música bajo el brazo, se muda a Pachuca, Hidalgo, en busca de mejor fortuna.

¹⁵⁶ Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, p. 47.

4. LOS AÑOS EN PACHUCA Y LA VIDA ITINERANTE: OBRAS “PRO-EUROPEAS”

En 1908, Pomar se fue a vivir a Pachuca, donde permaneció hasta 1915, año en que regresó a la Ciudad de México con el nombramiento de oficial segundo de la Dirección General de Bellas Artes.

En 1904, como ya se mencionó, Pomar había planeado irse a vivir a Querétaro. Por razones que no conocemos el plan no se concretó, y su esposa y él permanecieron en la Ciudad de México. Parece ser que a partir de entonces, y a instancias de un querido amigo, Pomar empezó a visitar regularmente la ciudad de Pachuca. Nos da más detalles una jovial carta de Guillermo Symonds:

Fui a Querétaro, me dijeron que no te habían visto el pelo hacía tiempo; a pesar de eso, te busqué y, aunque te extrañé no pude encontrarte, por lo que concluí, con esa admirable perspicacia que me conoces, que te (?) habrías ido a la (---) capital.

Todos tus amigos y amigas inquirían con ansia por ti, pues según pude enterarme, hasta casa habrás tomado y luego no volviste a dar señal de vida.

La güerita Jáuregui me encargó mucho te dijera que urge tu presencia en aquellos sitios; que tendrás muchas clases pues, hoy por hoy, no hay persona apta para el caso y te esperan como pan caliente.

Entre si te decides o no, dile a Mme. Pomar junior, que te dé permiso para que te descuelgues por esta ciudad (Pachuca, no la Mina) uno de estos o de los otros, pero mejor de estos días, pues tengo una clase para ti, completamente segura; Luis Moctezuma te tiene, según sé, otra ídem ídem y podrás conseguir otras más porque el Prof. que hay es muy informal y muy tranquilino.¹⁵⁷

Con esas clases seguras y probablemente visitando Pachuca una o dos veces por semana, Pomar debe de haber creado una red de relaciones que le permitió tener suficientes alumnos y actividades musicales para mantenerse y entonces mudarse definitivamente a esa ciudad. Probablemente su red incluía músicos con los que se reunía a tocar, lo que podría

¹⁵⁷ Correspondencia. Guillermo Symonds a José Pomar, Pachuca, Hidalgo, 15/IV/1904.

explicar los arreglos de sus obras para quinteto o sexteto a partir de 1904, un antecedente del Sexteto Pomar, que estuvo activo mientras nuestro compositor tuvo su residencia en Pachuca. Al parecer las actividades de Pomar en esa ciudad tuvieron alguna repercusión, pues, además de ofrecerle la posibilidad de mudar su residencia, le consiguieron enemistades que llegaron a poner en peligro sus planes. Otra vez Symonds nos entera de los detalles:

Si no vuelves a Pachuca porque te sean más ventajosas las proposiciones de Campa y porque prefieras la lucha en aquel medio civilizado a la fácil victoria de esta inculta población, haces bien. Pero si abandonas las clases que con tanto cariño te siguen; si te importan un comino los afectos que has despertado; si desesperas de vencer el principio de la lucha noble y buena que yo brego y en la que tú has venido a ser poderoso campeón: la lucha por el arte civilizado; si porque descubriste una cloaca en un grupo sin prestigio y miserable que quiso arrastrarte y no hallas la salida o la conciliación entre tu conciencia honrada (en cuyo lado estoy) y la asquerosa intriga (cuya influencia, te hacen creer, es poderosa); si crees cumplida tu misión de apóstol del Arte; si temes luchar conmigo para borrar (?) tu carta del “Heraldo” y reconquistar tu buen nombre; si tu ida , en fin, es causada por la burda intriga de los cuatro canallas que sabes, haces mal!

Junta como elemento de lo antedicho, mi placer egoísta de verte, oírte y platicarte; haz a un lado la satisfacción que proporcionarás a mis llamados enemigos con destruir mi sueño de hace más de un año: tu venida; olvida tus proclamadas ideas de descanso intelectual, tus teorías y planes de tranquilidad e higiene y nuestros proyectos propagandistas y civilizadores, pero no vengas a proporcionar un triunfo al grupo de (---), no dejes entusiasmados a María Luisa, tan estudiosa, a López, tan sincero, a Adrián, tan bueno, a Rosendo, a las García (de Diódoro), a los muchachos López y a tantos otros que te estiman, te admiran y te quieren.¹⁵⁸

Esta emocionante carta, además de la anécdota, nos deja entrever una vez más, las convicciones sociales de nuestro compositor. Las frases del poeta que hablan de “la lucha noble y buena” por “el arte civilizado” retratan a un Pomar comprometido con una causa

¹⁵⁸ Correspondencia. Guillermo Symonds a José Pomar, Pachuca, Hidalgo, 23/III/1908.

como “apóstol del arte” (más allá de las suposiciones implícitas de la superioridad estética, si no es que hasta moral, de cierto arte) y nos da más pistas para suponer que Pomar concebía su actividad artística como una causa social. Más allá de eso, y sin saber cuál era el problema ni cuál la proposición de Campa o los razonamientos del agraviado, parecería que las razones del amigo fueron poderosas, porque el joven compositor se mudó definitivamente a Pachuca en ese 1908. El propio Pomar nos cuenta, en un oficio de 1915, en el que le requerían sus antecedentes políticos, una parte de su historia en esta ciudad. Inicia este reporte diciendo:

[Salí de la capital] debido en gran parte a que mi manera de expresarme respecto al gobierno imperante de Porfirio Díaz me había rodeado de una atmósfera poco favorable a mis medios de vida.

Durante los primeros años de mi estancia en la capital del Estado de Hidalgo viví independiente en absoluto y, hasta junio del año 1911, cuando gobernó el primer representante de la revolución Maderista, notario Jesús Silva, fui agraciado con el nombramiento de profesor de música en el Instituto Científico y Literario de la misma entidad federativa. Simultáneamente figuré en el cuerpo de redacción del periódico “El Independiente” –de Hidalgo- y aún por corta temporada estuvo a mi cargo la dirección de este órgano revolucionario.¹⁵⁹

Es muy probable que, efectivamente, la forma en que Pomar se expresaba sobre el gobierno, le hubiera ganado enemistades e incluso dificultades laborales, siendo antirreeleccionista activo era normal que así fuera, pero no queda claro que el motivo por el que decidió salir de la Ciudad de México fuera ése. El informe de corte político del que se ha tomado el citado fragmento está dirigido a probar una militancia en el bando que reclamaba sus credenciales y, en todo caso, lo que sí nos permite saber es que Pomar opinaba en voz alta sobre asuntos políticos desde su juventud, y que a partir de entonces una constante en su vida fue la denuncia.

¹⁵⁹ Correspondencia. José Pomar, Pachuca, Hidalgo, 14/XII/1915.

Volvamos a Pachuca. En el mencionado informe Pomar nos revela que durante los primeros años de vida en esa ciudad vivió del todo independiente. Esto nos confirma que durante unos tres años su trabajo como maestro de piano le resultaba suficiente para vivir, que tenía un buen número de alumnos y seguramente empezaba a tener el reconocimiento de la comunidad. Por la relación de obras sabemos que además tenía tiempo para componer y que seguía haciendo arreglos para pequeños ensambles (quinteto, sexteto). En 1911 su militancia política dio frutos, y con el nombramiento en el Instituto Científico y Literario su situación económica y su posición social mejoraron. Ambas actividades le dejaban suficiente dinero para vivir y tiempo para componer, hacer arreglos de música, practicar el piano, tocar con su sexteto y organizar actividades musicales, además de sus actividades políticas. Desde mediados de ese año hasta principios de 1914, Pomar tuvo una intensa actividad musical. Los programas lo ubican tocando con el activo Sexteto Pomar (y haciendo arreglos para su propia agrupación), presentando a sus alumnos en recitales públicos en los que a veces también tocaba él, y por el catálogo de obras sabemos que en esos años también le quedaba tiempo para estudiar música nueva y concentrarse en la composición. Basta recordar lo dicho en la autobiografía: “Fue [...] la época en la que escribí (1913) las obras que más estimo dentro del europeísmo reinante y también dentro de las mayores libertades que, solo, como buen autodidacta, casi sin amigos músicos (radiqué en medios muy inferiores al capitalino) pude conseguir.” Y es que, como veremos en la tabla de obras, Pomar no sólo compuso y arregló mucha música en ese periodo, sino que además en esos años compuso las obras más ambiciosas, y quizá las mejor logradas, de su repertorio para piano, la sonata y el concierto, así como una de las que más dejan ver su espíritu de búsqueda, *El ex convento de San Francisco en Pachuca*. Las condiciones eran propicias para emprender composiciones más largas y complejas, la libertad a la que él mismo alude, y quizá el contexto lo animaba a hacerlo: en sus años en Pachuca encontró los espacios para ser reconocido como músico y para que algo de su música fuera escuchada.

El periodo al que nos referimos (1908-1915) era políticamente complicado, pero aunque el país estaba en estado de guerra civil y gobernaba la incertidumbre, parece que la vida cotidiana de las ciudades no estaba permanentemente afectada. La relativa estabilidad

de los gobiernos constitucionalistas en Hidalgo de 1911 a 1914, y la militancia en el “bando correcto”, permitieron a Pomar tener estos años de intensa actividad musical.

Una importante muestra de dicha actividad fue el Sexteto Pomar, ensamble formado por violín primero (Heriberto López), violín segundo (Luis García Granados), violonchelo (Manuel Ortiz Cisneros), contrabajo (José García Granados), armonio (Adrián M. de Parres)¹⁶⁰ y piano (José Pomar); probablemente fundado cerca de 1908,¹⁶¹ aunque hay elementos para suponer que funcionaba desde antes con esos u otros músicos o que, al menos, Pomar concebía la idea de un ensamble de este tipo desde tiempo atrás, puesto que hay arreglos anteriores para una dotación igual o parecida: en 1904 *El juglar* (quinteto) y *Canción samaritana* (sexteto); en 1905, *Mazurka en si menor* (quinteto), y en 1908 *Mazurka en FA sostenido menor* (sexteto).

En la conformación de este ensamble llaman la atención la ausencia de la viola y la presencia del armonio. Es probable que Pomar hubiera contemplado incluir a todas las cuerdas en su agrupación, sobre todo si pensamos que solían tocar arreglos de música orquestal, y que la exclusión de la viola se debiera a razones más prácticas que musicales, como por ejemplo no contar con el instrumentista. De ser así, la presencia del armonio como instrumento comodín tendría la función de suplir a la viola y de hacer las partes correspondientes a los alientos. Pero más allá de la dotación y los arreglos, lo más interesante de esta agrupación es la idea detrás de su existencia. El Sexteto Pomar cumplía al menos dos funciones: era una alternativa para la escucha de música sinfónica y era un medio para la promoción de la música del propio Pomar: una solución creativa y muy funcional para el problema de la difusión musical. Al arreglar obras del repertorio sinfónico y del catálogo propio, y gestionar los espacios que permitieran la presentación pública, Pomar mostraba un interés y compromiso con dar a conocer la música académica. Un pequeño ensamble tenía la capacidad de conseguir una aproximación a las obras superando el problema logístico de no contar con una orquesta. Si bien por entonces había en el estado de Hidalgo algunas bandas sinfónicas, entre las que destaca la Banda de Rurales dirigida

¹⁶⁰ En enero de 1912 el Sexteto Pomar se presentó en Tulancingo, Hidalgo. Al menos esa vez aparece Jesús Padilla en el armonio.

¹⁶¹ Véase Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, p. 47.

por Candelario Rivas,¹⁶² no había orquestas, o, en todo caso, había intentos aislados y no muy duraderos de formar alguna.¹⁶³ Ante ese panorama, el Sexteto Pomar se presentaba como una alternativa.

En el archivo de José Pomar se conservan varias partituras con una diversidad de arreglos que van de música de su amigo Julio Pani al preludio de *Lohengrin* y *La muerte de amor* del *Tristán e Isolda* de Wagner, pasando por Saint-Saëns, Leoncavallo, Gounod y, obviamente, Pomar. De tal diversidad de autores es difícil inferir cuál era el criterio de elección, aunque resulta llamativo que algunos de ellos eran compositores vivos y, evidentemente, su música circulaba rápidamente, con todo y lo tardado de las comunicaciones.

En este periodo compositivo, que él mismo llamó pro europeo, Pomar privilegió las formas de la música académica, aunque, como apunta Verna Arvey, “mostrara una tendencia hacia lo individual y hacia la modernidad”. Aquí la lista de obras de esos años:

Tabla 2. Lista de obras, 1908-1915

1908	Mazurka en RE menor	Piano
	Mazurka en FA sostenido (versión sexteto)	Sexteto
1909	Gavotta de R. Leoncavallo	Cuarteto
	Valse mignone de R. Leoncavallo	Quinteto
1910	Interludio 3. Enigmático como la noche (1910-1916)	Piano
	México-España	Voz y piano
	Dance macabre op. 40 de Camille Saint-Saëns	Septeto
	Lasciali dir... [Arreglo]	Quinteto
1911	[Pieza para piano en SOL bemol]	Piano
	Sonetino	Voz y piano
	Salve oh Padre que ostentas dichoso [Arreglo]	Coro
1912	Concierto para piano en FA sostenido mayor	Piano
	Concierto para piano. Versión quinteto	Quinteto
	El ex Convento de San Francisco en Pachuca (1912-1919)	Piano
	Bosquejos de escenas infantiles (1912-1928)	Piano

¹⁶² La Banda de Rurales, hoy Banda Sinfónica del Estado de Hidalgo, fue fundada en 1901 y dirigida por Candelario Rivas de entonces a 1906 y de 1911 a 1916. Véase <http://cultura.hidalgo.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1829&Itemid=205>

¹⁶³ Al parecer existió por algunos años una orquesta con elementos de la misma Banda de Rurales y con músicos libres; véase <<http://pachucaeneltiempo.blogspot.mx/p/banda-sinfonica-del-estado.html>>

1913	Sonata en FA sostenido menor	Piano
	Serenata para piano	Piano
	Arreglos de canciones populares mexicanas (1913-195)	Piano
1914	Sonata para dos violines y piano (1914-1916)	Piano y violín
1915	Balada de Noche Buena	Piano
	Alma mía de mi grandota	Piano
	Balada de Navidad (1915-1918)	Orquesta

Fuente: Catálogo del archivo de José Pomar. Archivo de Compositores Disidentes Mexicanos. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

CONCIERTO PARA PIANO

El género concierto tiene una larga historia y en el tiempo ha tenido muchos significados. No siempre se ha referido al binomio solista-orquesta, y no siempre ha tenido una forma específica (aunque sí características comunes). Si habláramos sólo del concierto para piano tendríamos que remontarnos a Bach, pasando por los instrumentos de tecla parientes del piano y por todos los grandes nombres del panteón musical más popular, para llegar a la época en que Pomar escribió el suyo. Teniendo eso en cuenta, diremos que más allá de la etimología o la historia de la definición,

desde el siglo XVIII hasta nuestros días, en términos generales, lo que se espera de un concierto es que haya uno o más intérpretes solistas que demuestren su habilidad técnica y musical. En términos prácticos, los conciertos demuestran diversos tipos de interacción y virtuosismo entre la orquesta y el solista; a menudo proporcionan un escaparate tanto para la orquesta como para el solista, y en ocasiones prescinden por completo de una distinción estricta entre solista y orquesta.¹⁶⁴

Lo que entendemos hoy por concierto ciertamente puede incluir un solista amalgamado con la orquesta, o ningún solista en absoluto, pero lo que en la época de Pomar se entendía por concierto tiene que ver más con la primera parte de esta descripción:

¹⁶⁴ Simon P. Keefe, “Theories of the Concerto from the Eighteenth Century to the Present Day”, p. 7.

un solista que muestra su habilidad e interactúa en mayor o menor medida con la orquesta. Además de estos elementos hay que tener en cuenta un factor importante heredado del siglo XIX: el compositor-intérprete (a veces virtuoso). El concierto solista para el compositor romántico solía ser su presentación como un músico completo: un hábil intérprete y compositor que dominaba su instrumento pero que también mostraba su habilidad escribiendo para el más importante de los instrumentos: la orquesta. Para muchos compositores el concierto fue un paso bastante lógico a las grandes formas y al mundo orquestal. En el México de principios del siglo XX también lo era. Con mayor o menor virtuosismo, Pomar y muchos de sus colegas componían para piano música de salón, pequeñas formas, etc. Lo que seguía era la música para orquesta.

Después de componer por varios años exclusivamente para piano y arreglar música para su sexteto, en 1912 Pomar escribió un *Concierto para piano con acompañamiento de orquesta*, con la dedicatoria: “A mi discípula, señorita María Concepción Arias”, que fue estrenado en marzo de 1914 por la que seguramente fue su mejor alumna con una orquesta “formada, en su mayor parte, por elementos de la Banda del Estado. En ella toman parte así mismo, algunos elementos particulares. Fue galantemente proporcionada por el Señor Profesor Candelario Rivas, y será conducida por él mismo.”¹⁶⁵

Existe otra versión del concierto con acompañamiento de quinteto (violines primero y segundo, violonchelo, contrabajo y armonio), también de 1912 y también dedicada a su querida alumna. Por la dotación resulta evidente que esta versión fue concebida para ser tocada por el Sexteto Pomar. Ya hemos visto en el apartado anterior que por entonces era difícil contar con una orquesta en la ciudad, de modo que las posibilidades de estrenar el concierto con una orquesta deben de haber sido remotas. A Pomar, que con su sexteto había planteado una alternativa para mostrar música sinfónica con un pequeño ensamble, le ha de haber parecido lógico versionar su propia obra para así darla a conocer. Tal solución, por otra parte, no era tan novedosa: había una importante tradición en la música académica de transcribir música de grandes dotaciones para uso doméstico. Quizá el formato más conocido sea el de reducciones para piano o para piano a cuatro manos, pero también había

¹⁶⁵ Programa de concierto, *Primer recital de piano de la señorita profesora María C. Arias, dedicado a su maestro José Pomar*, Teatro Bartolomé Medina, Pachuca, Hidalgo, 18/III/1914.

la costumbre de hacer versiones para pequeños conjuntos instrumentales. Novedosa o no, la versión reducida de su concierto era una decisión práctica que garantizaba que su música se escuchara.

Hay una tercera versión de este concierto, firmada por Pomar en Guanajuato con fecha de diciembre de 1924 y preparada para la ejecución pública del 3 de enero de 1925 con Pomar al piano¹⁶⁶ (y una cuarta si tomamos en cuenta un ejemplar “copiado del original por Alejandro Bustinger. Con partitura y parte de piano aparte”).¹⁶⁷

En el archivo de José Pomar se conservan las partituras completas de estas tres versiones, las partichelas de la primera versión con orquesta (concretamente las partes de la primera vez que se tocó el concierto) y las partichelas de las cuerdas y el armonio de la versión para sexteto. Lamentablemente no se conserva la parte del piano solista en ningún caso.

La principal diferencia entre las tres es la dotación instrumental. En las dos versiones orquestales aparece la sección de cuerdas completa, pero en los alientos hay cambios, como se muestra en la tabla 3. Según se indica en la partitura, la primera versión fue concebida para una orquesta tradicional con flauta, dos oboes, dos clarinetes, un corno inglés, dos fagotes, dos cornos en FA y tuba. Sin embargo, al revisar las partes que se conservan de la primera versión encontramos saxofones y clarinete bajo como instrumentos alternativos, además de que todos los alientos se redujeron a uno. Estas partichelas de la sección de alientos están autografiadas por los músicos que las usaron el 18 de marzo de 1914, lo que indica que fue con esos instrumentos alternativos como se estrenó el concierto de Pomar. Es muy probable que esta dotación fuera una adaptación para la orquesta formada para la ocasión, que en realidad era la Banda de Rurales de Hidalgo, y que seguramente no tenía ni oboe ni fagot. En la versión de 1924 todos los alientos se reducen a uno de cada clase y en lugar de fagot hay un armonio. Es probable que esta adaptación respondiera a la orquesta disponible, más que a un cambio de concepción de la obra, aunque seguramente Pomar supo aprovechar la situación e introdujo algunos cambios. Es importante aclarar que en esta tercera versión, al igual que en la copia de Bustinger, la parte

¹⁶⁶ Véase Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, p. 48

¹⁶⁷ Copia del manuscrito de 1924.

de piano no está completamente escrita. Muchos pasajes sólo están marcados, lo que podría ser un indicador de que la parte de piano es igual, o muy semejante, a la de la primera versión.

Tabla 3. Dotación de las dos versiones del concierto para piano con orquesta

Flauta	Flauta
Oboe (saxofón soprano en SI bemol)	Oboe
Corno inglés (saxofón alto en MI bemol)	X
Clarinete primero en SI bemol	Clarinete en SI bemol
Clarinete segundo en SI bemol	X
Fagot primero (primer clarinete bajo en SI bemol)	Armonio
Fagot segundo (segundo clarinete bajo en SI bemol)	X
Corno en FA	Corno en FA
Tuba contrabajo en DO	X
Cuerdas: violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos	Cuerdas: violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos
Piano solista	Piano solista

El concierto, en FA sostenido mayor, tiene tres movimientos: *molto allegro*, *lento y presto ma non troppo*. El tercer movimiento tiene la indicación *presto* en las tres versiones, pero hay algunas variaciones. En la versión de sexteto la indicación es *Scherzo y final. Presto*, mientras que en la primera versión de orquesta se omite la primera parte y sólo se lee *Presto*, al que se ha agregado con lápiz *ma non troppo*. Esta indicación es la que aparece en la última versión. Si bien estas modificaciones no representan un cambio radical, nos indican que Pomar revisó el concierto (quizá después de oírlo) y, adicionalmente, nos dan una pista para suponer que la versión de sexteto fue la primera que escribió.

Para tener un primer acercamiento a este concierto para piano y poder contribuir a que se conozca y se estudie con detalle, en esta tesis se presenta, como anexo, una edición de la obra. No es una edición crítica y mucho menos definitiva. Para esta versión se tomó como base la primera con orquesta (1912) por considerar que esa dotación es la más cercana a la concepción original de Pomar y porque, como ya se dijo, en la tercera versión hay el inconveniente de no tener enteramente escrita la parte del instrumento solista. Para la

parte de piano también se tomó como guía la escrita en esta primera versión con orquesta, pero se comparó con las otras dos partituras para tomar decisiones y se incorporaron algunos elementos de ellas, de modo que lo que aparece en esta edición no corresponde con exactitud a ninguna de las tres.

A grandes rasgos, la orquestación de las dos versiones es muy parecida. Las principales diferencias¹⁶⁸ se registran en modificaciones como aumento o disminución de instrumentos o distinta distribución de los temas. Sin embargo, en la segunda de éstas (1924) Pomar introdujo algunos cambios de mayor peso. En el primer movimiento, los compases 126 a 161¹⁶⁹ son diferentes tanto en la orquesta como en el piano. En el segundo movimiento, después del compás 41 hay siete compases adicionales de orquesta, y, por último, el cambio más importante se registra en el tercer movimiento. En lo que en esta versión corresponde a los compases 48 a 68, la escritura es completamente diferente tanto en la orquesta como en el piano. El solo instrumental de esta parte es 18 compases más grande, y a esto le siguen treinta y cuatro compases nuevos. Lamentablemente, la parte del piano tampoco aquí está escrita por completo.

En cuanto al piano, el primer movimiento es muy parecido en las tres versiones. Lamentablemente, al no estar escrito completo, es difícil comparar el mencionado pasaje con escritura nueva (125-161). En la tercera versión también hay compases (211-220) que no se parecen a los de las anteriores. Del solo de piano, que va del compás 231 al 266, no hay escrita ni una sola nota en la tercera versión. En los últimos seis compases del movimiento, en la tercera versión sólo hay escritos acordes. Con toda probabilidad eran sólo una guía para desarrollar con arpeggios u otros recursos.

En el segundo movimiento, la escritura del piano es básicamente la misma. Lo interesante en este caso es que en la primera versión con orquesta hay escrita a lápiz una versión alternativa más elaborada, excepto en los compases 42-44 (en el anexo, la que se muestra en pentagramas adicionales por debajo del piano a partir de la página 38). Un dato interesante es que en la versión para sexteto, en lo que correspondería a los compases 25-30

¹⁶⁸ Para mayor referencia, ver las tablas comparativas en el anexo.

¹⁶⁹ Todas las referencias de compases son a la edición presentada en el anexo.

hay una alternativa diferente. Esto nos podría llevar a pensar que Pomar no tenía una “versión definitiva” de su obra.

Del tercer movimiento ya hemos señalado que hay un buen número de compases nuevos. Por lo demás, la escritura del piano es muy semejante. Una interesante variación está en los compases 90 a 132: este pasaje de piano solo tiene una línea melódica (mano derecha) que se repite en las tres versiones, pero en la de sexteto se agregaron unas pequeñas notas que a veces hacen arpeggios y otras, rápidas escalas (marcadas con gris en esta edición), que muestran cómo se puede adornar ese pasaje.

Estas alternativas en la escritura del piano abren la puerta para preguntarse sobre un importante tema que es necesario estudiar: la práctica interpretativa de los músicos mexicanos de la época. ¿Improvisaban?, ¿hacían versiones sobre lo escrito?, ¿arregiaban los acordes?, ¿el compositor siempre escribía las cadenzas? Si bien no podemos saber exactamente qué escribió Pomar para su alumna, para él mismo o para un intérprete hipotético en las partes de piano, definitivamente estos cambios de escritura hablan de un sentido práctico y una idea funcional al adaptar la música a los recursos disponibles, y hablan también, posiblemente, de una idea de obra en progreso.

LA SONATA Y OTRAS OBRAS

Entre enero y octubre de 1913 Pomar compuso una sonata para piano en FA sostenido menor. Igual que el concierto, esta obra estaba dedicada a su alumna María C. Arias.

De esta sonata hay dos copias en el archivo de José Pomar: una fechada en octubre y otra en noviembre de ese año. Las partituras son casi idénticas y hay algunos cambios menores que no vale la pena destacar. Lo que llama la atención de estas dos versiones son los títulos de los cinco movimientos de la sonata. En la primera versión aparecen listados como: a- *Allegro tranquilo y 1er. Interludio*, b- *2º Interludio*, c- *Scherzo*, d- *Allegro mosso*. En cambio, en la segunda versión los títulos que aparecen son: *Allegro – El presagio*, *Moderato – Su mirada en la noche*, *Lento – Su silueta ante el crepúsculo*, *Leggiero – Un sueño*, *Allegro – El presagio cumplido*.

En 1899 Pomar había tachado los nombres de las piezas de *La Quimera* y ahora, unos años después, procedía a la inversa. A una obra con títulos muy académicos en la mejor tradición de la forma, le ponía unos títulos de inspiración extramusical sin programa alguno. Hay una relación bastante evidente entre los títulos del primero y el quinto movimientos, y musicalmente también se expresa esta correspondencia. En el *presagio cumplido* aparece en un segundo plano el primer tema de *el presagio* y hay algunas citas de temas de otros movimientos. Por lo demás, la interpretación queda abierta. El que toca y el que escucha tendrán la última palabra.

El disco *Presagio*, grabado por Daniel Noli en 2000, toma su nombre de esta obra, que sin duda es la más importante de la grabación. Por esa razón, en las notas que acompañan al disco se hace de ella una descripción bastante detallada:

Sin duda la obra más ambiciosa e importante de este disco, es también un texto fundamental en la historia de la literatura mexicana para piano del siglo XX. Se trata de una de las primeras sonatas mexicanas para piano del siglo [...]. Obra de grandes dimensiones, consta de cinco movimientos inscritos en la tradición del gran repertorio para piano romántico europeo. El primer movimiento, *El presagio* (Allegro), responde al esquema tradicional de la forma sonata; está imbuido de una atmósfera que produce una sensación de inestabilidad que anuncia peligros desconocidos, su cromatismo vacilante en la mano izquierda contrasta con el segundo tema, de carácter íntimo y apacible.

El segundo movimiento, *La mirada en la noche* (Moderato), tiene un carácter melódico y apacible; mientras la mano izquierda dibuja un movimiento sereno, la derecha desarrolla una amplia y magnífica melodía a modo de cantilena. Es un hermoso remanso de paz y belleza melódica.

El tercer movimiento, *Su silueta ante el crepúsculo* (Lento), fue escrito empleando un opulento lenguaje armónico, tiene un marcado contraste con el movimiento anterior y resume el romanticismo de toda la sonata en cuanto a sonoridad y expresión.

El cuarto movimiento, *Un sueño* (Leggiero), es un Scherzo con un carácter inconfundible de danza y una sonoridad etérea. Una visión lograda a través de rápidos arpeggios y una dinámica callada que nunca llega a un forte. El trío central contrasta por su gran expresividad y un espíritu apasionado. El último movimiento, *El presagio cumplido* (Allegro), retoma la atmósfera del Allegro inicial, recuerda el presagio, siempre presente y

finalmente consumado. Reiterado y obsesivo, el movimiento final utiliza recursos del gran virtuosismo pianístico, como los pasajes en octavas, siempre expresivas. Tanto desde un punto de vista pianístico como desde la técnica de composición, este movimiento cierra magistralmente la Sonata. El manejo de las formas musicales permite a Pomar gran unidad, y la magistral Coda, con su amplia y espectacular sonoridad, corona esta verdadera obra maestra.¹⁷⁰

Esta descripción da una muy buena idea de cómo es la sonata. Habría que agregar que ya desde el primer movimiento, que efectivamente está construido con base en el esquema que actualmente usamos para explicar esta forma, la música es armónicamente inestable y tiene una marcada tendencia al cromatismo. Si bien el esquema formal es respetado puntualmente, el esquema armónico es un poco más libre y se encamina a regiones tonales de las que entra y sale con facilidad. En la primera parte usa más el relativo mayor que la dominante, pero los regresos a la tónica están muy bien ubicados donde se espera encontrarlos. Al final de la coda del primer movimiento, una cadencia conduce a largos acordes de tónica. El FA sostenido del bajo se prolonga hacia el primer compás del siguiente movimiento, que por procedimiento enarmónico se convierte SOL bemol para iniciar el segundo movimiento en la aparentemente nueva tonalidad de SOL bemol mayor, un recurso para modular a una tonalidad lejana y para, al mismo tiempo, ligar el primer movimiento con el primer interludio. La característica principal de este movimiento es un patrón rítmico en la mano izquierda, repetido casi hasta el final, sobre el que canta una melodía en la mano derecha. El patrón va cambiando según la armonía, que es de nuevo inestable pero que gira alrededor de la tonalidad principal. Los siguientes movimientos están en RE bemol mayor, DO sostenido y, de nuevo FA sostenido mayor. Se puede ver claramente que en realidad todo el movimiento gira entre el primero y el quinto grados de la tonalidad general de la obra, visitando las lejanías permitidas por la enarmonía, las constantes inflexiones y el cromatismo. Llama la atención también que el trío del scherzo está escrito en un compás de siete tiempos.

¹⁷⁰ Daniel Noli, notas del disco *Presagio. Música para piano de José Pomar*.

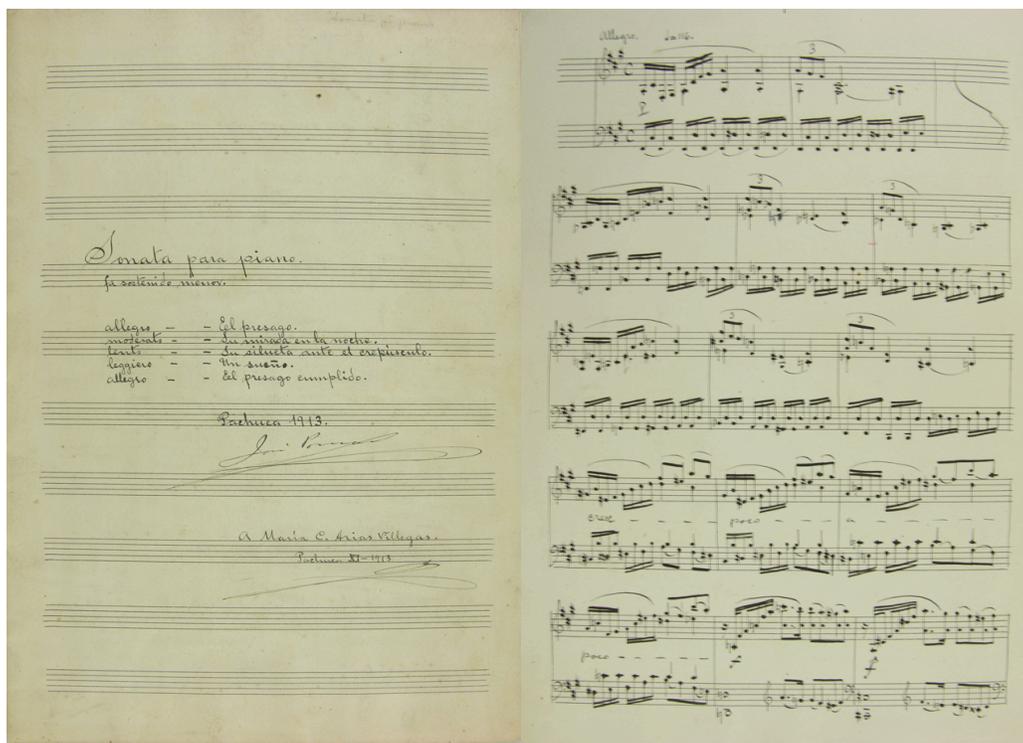


ILUSTRACIÓN 8. *Sonata para piano en FA sostenido menor*. Portada y primera página. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.

Hemos visto ya que las obras de este periodo tenían como centro al piano y estaban inspiradas en los modelos de la música académica, destacando la forma sonata y los géneros relacionados a ella (concierto y sonata). Aunque con excepciones, el respeto a las formas es una característica general de la música de Pomar. Su libertad creativa estaba bien enmarcada dentro de esos esquemas rígidos y su búsqueda estuvo mucho más en lo armónico: ambigüedad tonal, marcado cromatismo, acordes amplios (algunas veces con novenas), inflexiones a tonalidades lejanas, etcétera.

Dentro de estos esquemas bien establecidos encontramos también *Bosquejos de escenas infantiles*, una serie de probable inspiración schumanniana dedicada a sus hijos. Siguiendo la definición más tradicional de *suite*, esta obra está formada casi exclusivamente por danzas con títulos de juegos infantiles: minué, polka, barcarola, dos mazurcas, tarantela, gavota, danza, scherzo, vals, y un *cake walk*. Todas son piezas pequeñas de escritura sencilla. En el mismo género, pero siguiendo una definición más amplia en la que

se entiende *suite* como “cualquier serie ordenada de piezas instrumentales concebida para ser interpretada en una sola sesión”,¹⁷¹ destaca una obra muy particular en el catálogo de Pomar, *El ex convento de San Francisco en Pachuca*. El título hace referencia a una construcción franciscana del siglo XVI en esa ciudad, que hoy alberga la Fototeca Nacional y el Centro Estatal de Artes (en el claustro). Aunque no sabemos en qué estado de conservación estaba en la época de Pomar, ni exactamente qué uso tenía, al parecer funcionaba primero como escuela y después, en tiempos revolucionarios, como cuartel.

Cada pieza de esta serie lleva por nombre un elemento de construcción del convento: “El pozo” (1919), “El patio”, “Las escaleras”, “Los muros” y “Las celdas” (1912). Al estar separadas sólo por barras de sección se plantea una continuidad que sugiere un recorrido que inicia en el centro del claustro y avanza por el resto del edificio. Si bien en la piezas hay algunos elementos descriptivos, como los trazos ascendentes con ritmo cortolargo que sugieren las escaleras, la obra más bien plantea, como dice Picún, las sensaciones que a Pomar le provoca el edificio.¹⁷²

La primera particularidad de estas piezas es que no hay un referente formal claro. Lo siguiente es que, si bien hay un referente extramusical evidente, no hay un programa. Pomar estructura la pieza con un modelo arquitectónico y a partir de los espacios elegidos crea atmósferas y sensaciones. El concepto parece muy interesante y bastante novedoso, al menos en el catálogo del compositor. Aunque están presentes ciertos elementos característicos de la música pomariana, como la ambigüedad tonal, al escuchar esta suite se percibe un parecido con la música de Debussy. Pomar parecería estar explorando algunos recursos del lenguaje del compositor, al que conocía bien, según refiere en la autobiografía.

En esos años, los arreglos tuvieron un importante peso en la actividad de Pomar como compositor. Además de los arreglos para su ensamble hizo un buen número de canciones mexicanas para piano solo, muy en sintonía con lo que pasaba en el país por entonces. Sobre estas obras se habla en el último capítulo.

Hasta 1914 la propuesta musical de Pomar parecía robustecerse. Había pasado a componer en formas más demandantes, estaba experimentando con la orquesta y con

¹⁷¹ David Fuller. “Suite”, *Grove Music Online*.

¹⁷² Véase Olga Picún, “Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, p. 50.

lenguajes contemporáneos, y se antoja que el camino continuaría. Lamentablemente nunca sabremos qué habría pasado con la música de Pomar si hubiera tenido la oportunidad y los medios para seguir componiendo y no hubiera habido un gran paréntesis en su vida de compositor, pero el mundo del *hubiera* pertenece a la ficción y al deseo. Lo cierto es que en 1915 Pomar privilegió su actividad política, y sus decisiones lo alejaron de la composición.

LOS AÑOS ITINERANTES

En 1914 los asuntos de la Revolución se complicaron en Hidalgo y los gobiernos de todos los bandos se sucedían unos a otros. Aunque no hubo batallas importantes en el estado, hubo una gran inestabilidad, que por otro lado era lo que imperaba en el país, y como es natural, la actividad musical disminuyó. Si bien Pomar no dejó de componer en los siguientes años, no volvemos a saber de recitales o actividades musicales públicas hasta 1917. Seguramente la política, y probablemente la guerra civil, reclamaban su atención.¹⁷³

En diciembre de 1915, Pomar informaba sobre su actividad política:

Durante los gobiernos enemigos de la causa revolucionaria, se me ha separado de dicho puesto de profesor de música, restituyéndoseme después, al triunfo de las armas constitucionalistas; la última separación fue en el mes de agosto próximo pasado [1915], fecha en que el gobierno de nuestra causa convino abandonar la plaza de Pachuca y yo hube de salir y permanecer con el personal del mismo gobierno bajo órdenes del entonces comandante militar de la plaza Juan de la Luz Romero.

Al ser recuperada la misma plaza –pocos días después– regresé y estuve en ella hasta finales de octubre, fecha en que apersonándome con el Sr. lic. Alfonso Cravioto, viejo amigo mío, me manifestó haber pensado en que trabajara yo en el lugar que hoy ocupo inmerecidamente y que me honra como revolucionario y como profesionista.¹⁷⁴

¹⁷³ No tenemos ninguna seguridad de que lo que se conserva en el archivo sea todo lo que hizo Pomar, pues no se sabe si conservó toda la documentación de su actividad musical. Lo que sí es seguro es que el archivo contiene una selección cuidadosa del material que tenía la familia Pomar.

¹⁷⁴ Correspondencia. José Pomar, Pachuca, Hidalgo, 14/XII/1915.

El puesto ofrecido por Cravioto era en el servicio público a favor de la causa por el arte y la cultura: oficial segundo de la Dirección de Bellas Artes. Con este nuevo encargo, Pomar dejó Pachuca y regresó a la Ciudad de México, cerrando así un ciclo que, con todo y andanzas políticas, entre ellas una aventura bélica, probablemente fue uno de los más musicales de su vida.

A estas alturas podemos afirmar que Pomar tenía una vida bastante acomodada en Pachuca: un buen puesto de trabajo, mucha actividad musical y tiempo para componer, pero el ofrecimiento de volver a la Ciudad de México y trabajar en la labor revolucionaria desde el arte, y en una institución desde la que podía tener una influencia de mucho mayor alcance que su pequeño círculo en Pachuca, era una oferta tentadora. Así las cosas, hizo maletas y se mudó a la capital.

El propio Pomar nos hace un recuento de su breve paso por la administración pública:

Con fecha 1º de septiembre de 1915, fui agraciado con el nombramiento de Oficial 2º de la Dirección General de las Bellas Artes; en esa fecha, el actual Sub Secretario Interino de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, lic. Alfonso Cravioto, me manifestó que no era un empleo el que me daba sino que me ofrecía trabajo, a lo cual gustoso acepté desde luego con la única esperanza de hacer labor revolucionaria y dentro del terreno del arte músico que me es conocido y amado de largos años atrás.

En efecto, poco tiempo después de mi llegada a esta Dirección se me dijo que me encargara del entonces “Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático” y, a poco de investigar su organización, me encontré con que reinaba en él la desorganización más completa, diríase, como finalidad única del Establecimiento aludido. Recuerdo que respecto de este asunto presenté oportunamente unos “Lineamientos Generales” que indicaban mis ideas en concreto sobre la reorganización del mismo Plantel.

Algún tiempo después, el Sr. prof. Carlos J. Meneses, sintiendo la vigilancia que de su gestión defectiva en el Conservatorio estrechaba yo más cada día, y no conviniendo a sus fines, cualquiera que hayan sido, trató de malquistarme con mis superiores sin conseguirlo debido al criterio sereno de los mismos y a la eficaz ayuda de mi inmediato superior, Ing. Edmundo Zamudio, quien penetrado de mi labor y en gracia de la honradez que le distingue, supo poner en evidencia la obra de mis enemigos que, más que míos, lo son de la

revolución, toda vez que mi insignificancia evítame el ser objeto de las intrigas reaccionarias.

Estimulado en mi trabajo al sentirme apoyado por mis superiores y aprovechando la oportunidad de haber sido yo mismo quien con mi carácter oficial conocí la invitación que se hizo a varios profesores para que presentaran el nuevo plan de estudios para el Conservatorio, reuní a un pequeño grupo de correligionarios, en mayoría, y todos profesionistas músicos, quienes, obsequiando mi invitación particular, me presentaron valiosas ideas para formular el plan que, no obstante su carácter de intruso, tuve la íntima satisfacción de que fuera el elegido por mis superiores sin que por esto pretenda yo el que sea plan perfecto; muy al contrario, penetrado de la inexperiencia propia de la juventud, creo que nuestra humilde obra está sujeta a varias reformas [---] en todo caso, asumir la responsabilidad completa de mis actos, como acostumbro hacerlo siempre.

El resto de mi modesta labor que solamente a título de justificante me permito citar, ha consistido en estimular las diversas formas de fomento artístico y que dependen de la parte de trabajo que me ha sido confiada, tales como: el Orfeón Popular, subvención del cuarteto Saloma, del pianista y prof. Pedro Luis Ogazón y lo referente a las sucursales de arte músico en los Estados de Guanajuato y Puebla. En cuanto a personas recomendadas mías, cábeme la honra de haber propuesto al actual Director Administrativo de la Escuela de Música y Arte Teatral, Sr. José R. Muñoz y a quien presenté debido a que se me pidió candidato y en atención a las cualidades intelectuales, morales y revolucionarias del aludido.

Ahora bien, al proponérseme el puesto que actualmente desempeño y que me honra, me dijo el Sr. lic. Cravioto que: como el sueldo de que disfruto iba a ser corto, se me completaría en otra forma para que, como es natural, pudiera yo vivir y sostener a mi familia; debido a la escasez de mis recursos no he podido aún trasladar a mi familia a esta capital, no obstante que mi esposa ha sufrido enfermedades que hacían urgente mi presencia a su lado y, como hasta la fecha no se me ha favorecido con mayores elementos de vida a pesar de haberlos solicitado verbalmente y, a mayor abundamiento, he sabido que se han hecho algunos extrañamientos respecto a mi persona y a los cuales no doy lugar porque tengo la seguridad de que cumplo con mi deber, y, por último atento a que otras personas quizá con méritos suficientes, disfrutaban de amplias consideraciones, obligado por todas estas circunstancias que enumero, deploro verme en la necesidad y en el deber de hacer a Ud., C. Encargado del Despacho de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes,

formal renuncia del empleo con que me honró a nombre del C. Primer Jefe y al hacerlo, quisiera que todos mis superiores queden en la seguridad de que cuentan con mi entera gratitud por todas las confianzas que inmerecidamente me han otorgado como empleado revolucionario y como particular, distinguiéndose de entre ellas las de Ud. Sr. Ing. Palavicini,¹⁷⁵ para quien mi respeto por su saber y por su sinceridad como amigo, quedará fijo en mí.

Deseo añadir que, no obstante que para lo sucesivo trabaje yo independiente de su digna dirección, puede Ud. estar seguro de que en mí [---]

Lo comunica a Ud. Con el debido respeto reiterándole las seguridades de mi particular consideración.

CONSTITUCIÓN Y REFORMAS

México, enero 3 de 1916¹⁷⁶

La respuesta a esta renuncia fue un nuevo nombramiento, ahora como oficial primero,¹⁷⁷ pero lo que podría haber supuesto un ascenso en su recién estrenada labor como

¹⁷⁵ Félix Fulgencio Plavicini (1881-1952). "Nació en Teapa, Tabasco en 1881, murió en la ciudad de México en 1952. Se tituló como Ingeniero Topógrafo en el año de 1901 en el Instituto Juárez de Villahermosa. Profesor, político y periodista. En Tabasco fundó el periódico "El Precursor", en 1903 se trasladó a la ciudad de México; en 1906 ingresó a la Escuela Anexa a la Normal de Maestros en donde enseñó trabajos manuales; en 1907 fue enviado por Justo Sierra (Secretario de Instrucción Pública y Bellas artes) a París, Francia, para estudiar el sistema de escuelas primarias industriales y técnicas de ese país; en 1908 editó: "El Partido Republicano". En 1909 participó en la organización del Centro Anti-reeleccionista, diputado y fundador del diario "El Universal" (1916). Acompañó a Francisco I. Madero en su primera campaña política y a su regreso a la ciudad de México se hizo cargo de la dirección de "El Antirreeleccionista" en sustitución de José Vasconcelos. Fue diputado a la XXVI Legislatura y durante la dictadura delahuertista fue apresado de octubre de 1913 a fines de abril de 1914. Al triunfo del constitucionalismo fue nombrado secretario de Instrucción Pública por Venustiano Carranza, cargo que desempeñó de agosto de 1914 a de septiembre de 1916, mientras ocupó ese cargo propuso la unificación de la enseñanza del castellano, convocó a concursos para la redacción de libros de texto e impulsó la enseñanza primaria rural. Fue diputado al Congreso Constituyente (1916-1917), después fue nombrado embajador extraordinario del gobierno mexicano ante los gobiernos de Inglaterra, Francia, Bélgica, Italia y España (1920), y en Argentina (1938-1942). Entre sus obras podemos mencionar una serie de ensayos políticos e históricos: "Los diputados", "Diez civiles notables de nuestra historia", "Pro-Patria", "La enseñanza técnica", "Problemas de educación", "La Patria por la escuela", "Palabras exotéricas", "Grandes de México", "Lo que vi", "La estética de la tragedia mexicana", "Mi vida revolucionaria" e "Historia de la Constitución de 1917". Además escribió las novelas: "Los irredentos" (1923) y "¡Castigo!" (1926) y editó la obra "México. Historia de su evolución constructiva". (En: Diccionario de la educación en México http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/biografias/bio_p/palavicini.htm)

¹⁷⁶ Correspondencia. José Pomar al encargado de despacho de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, ciudad de México, 3/I/1916

¹⁷⁷ El nombramiento de oficial segundo de la Dirección General de Bellas Artes y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes tiene fecha de 1º de septiembre de 1915; el de oficial primero, 5 de enero

funcionario público terminó repentinamente unos meses después: en junio de ese mismo año recibió la notificación de su cese de la Dirección General de Bellas Artes. Los motivos de esta decisión nos son desconocidos, y parece ser que también lo eran para el propio Pomar, que declaró: “seguro de que cualquier motivo que haya determinado mi cese no puede reconocer como causa una falta consciente de mi parte, seguro como estoy de haber cumplido con mi deber como hombre honrado y como revolucionario convencido”.¹⁷⁸

Viendo el recuento que él mismo hace sobre sus tareas, se antoja difícil pensar que el cese tuviera algo que ver con su desempeño, pero sería necesario conocer más el contexto para tener la contraparte del relato y saber por qué Pomar se quedó sin puesto en la administración artística. Sin embargo, los datos que nos da son suficientes para constatar que estaba comprometido con la causa y con el trabajo mismo. En pocos meses trató de poner orden en el Conservatorio, propuso un plan de estudios, impulsó la formación de escuelas de música en otros estados de la República e hizo propuestas ingeniosas, como instalar un taller de grabado e impresión musical, pues “una de las mayores dificultades que encuentran los compositores músicos en nuestro país es la de hacer imprimir sus producciones, ya se trate de obras serias o bien de piezas populares”.¹⁷⁹ En el detallado proyecto, conservado en su archivo, Pomar plantea todo lo necesario para la instalación y soluciones financieras, como el uso de aparatos que la Secretaría poseía y tenía sin uso. El proyecto no se aprobó, y hasta cabe la posibilidad de que sus ideas creativas hayan reforzado las motivaciones para quitarlo de su puesto. Antes, como ahora, la discrecionalidad ha sido una de las normas de la cosa pública, y así, repentinamente, Pomar se había quedado sin trabajo.

Ante la perspectiva del desempleo, Pomar propuso al encargado del Poder Ejecutivo un plan para recorrer todo el país registrando cantos populares, un proyecto de un año, con compromisos específicos. Volveremos a este proyecto en el último capítulo, pero adelantemos que tampoco este plan se concretó.

de 1916, y el del cese, 5 de junio de 1916 (véase Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, p. 49).

¹⁷⁸ Correspondencia. José Pomar, oficial primero de la Dirección General de Bellas Artes, al C. Primer Jefe del E. C., Encargado del Poder Ejecutivo de la Nación, ciudad de México, *ca.* 20/V/1916.

¹⁷⁹ José Pomar, “Proyecto para la realización de un taller de grabado e impresión musical”, 14/III/1916.

Lo siguiente que sabemos de las andanzas de Pomar es su aparición en la velada literario-musical (constitucionalista) de abril de 1917, en la que participó como pianista y compositor, pero de su situación laboral no sabemos casi nada. No es difícil suponer que fueron meses difíciles y que el panorama musical se le presentaba un poco oscuro porque, a pesar de dar una clase de armonía en el Conservatorio,¹⁸⁰ en mayo de 1917 empezó a trabajar como ayudante en la Sección de Correspondencia y Archivo de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo.¹⁸¹ Se trataba de un trabajo en absoluto relacionado con la música y que parecería la resignada solución práctica de un hombre de familia que tenía que pensar en pagar las cuentas antes que en su futuro artístico.

Unos meses después se cambió al departamento de Pesos y Medidas de la misma secretaría, en el que trabajó hasta 1928. Con este empleo llegó un nuevo cambio de domicilio: esta vez su destino fue Guanajuato. A pesar de ser, de nuevo, un trabajo poco artístico, parece ser que Pomar se las arreglaba para seguir activo en la música. Durante su estancia en Guanajuato realizó actividades de difusión musical. “Integró la Comisión Organizadora del Primer Ciclo de Difusión Musical (1924) –organizado por el gobierno del estado– y más tarde se ocupó de la Dirección y Administración de los Ciclos Musicales, dirigiendo en varias oportunidades al Grupo Sinfónico y a la Orquesta Sinfónica de Guanajuato”.¹⁸² En alguna de esas ocasiones él mismo tocó la tercera versión de su concierto para piano.

Hacia 1927 llegó otra mudanza, esta vez a Guadalajara, donde también consiguió tener actividad musical. Esa estancia no duró mucho: en 1928 tomó la decisión de retomar su vida musical y regresó definitivamente a la Ciudad de México a buscar los medios para fijar ahí su residencia.

Durante estos años de trabajo burocrático estuvo musicalmente activo pero mayoritariamente en tareas de difusión. Tocó en público ocasionalmente y compuso poco. De este periodo son “El pozo”, primera pieza de *El ex convento de San Francisco en Pachuca*, algunas piezas de los *Bosquejos de escenas infantiles*, obra dedicada a sus hijos

¹⁸⁰ En el documento “José Pomar y Arriaga”, que tiene una caligrafía que parece ser de Pomar, se afirma que de 1916 a 1918 fue profesor de Armonía en el Conservatorio.

¹⁸¹ Véase Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, p. 49.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 49-50.

que había iniciado en los años de Pachuca; la tercera versión de su concierto para piano, y la *Oblación a los compositores populares*. Esta última obra, probablemente junto con “El pozo”, se podría ubicar en lo que Verna Arvey llama el periodo transicional de Pomar.

El pozo

Aunque *El ex-convento de San Francisco en Pachuca* fue concebido como una serie, esta primera pieza tiene fecha de 1919, es decir, fue compuesta, o terminada, siete años después que los demás números de la suite. Como no hay borradores o apuntes, no podemos saber si Pomar compuso una pieza con el mismo nombre junto con las demás, si hubo una versión anterior de *El Pozo* o si es un número concebido en su totalidad años después, pero, en cualquier caso, en el lenguaje de esta interesante pieza hay elementos que refuerzan la idea de un periodo de transición y búsqueda por el que pasaba Pomar.

Como se ha dicho antes,¹⁸³ las piezas de *El ex-convento de San Francisco en Pachuca* tienen como referente extramusical un modelo arquitectónico: el prototipo del claustro del convento novohispano. A grandes rasgos, el claustro es una construcción cuadrada con un patio central abierto, rodeado por cuatro pasillos con arquería desde los que se ingresa a los espacios comunes de la vida monacal y con un segundo piso donde se encuentran las celdas. Al centro del patio y como punto de encuentro de cuatro caminos, suele haber una fuente o un pozo. Cada elemento de esta construcción, que es el corazón de un convento, tiene un significado dentro del universo simbólico cristiano. Sin embargo, este referente es lejano para Pomar, de modo que resulta más adecuado pensar en *El ex-convento* como una obra con un esquema meramente arquitectónico aunque susceptible de tener otros significados relacionados con las características propias de los elementos de ese espacio particular. Por ejemplo, en la pieza que nos ocupa hay una evidente relación con el agua.

En un primer acercamiento, esta pieza podría parecer modal, probablemente polimodal. Se pueden encontrar distintas escalas modales superpuestas y cambios de escala

¹⁸³ Ver pp.100-101.

por compás. Sin embargo, esta aproximación no explica de manera satisfactoria cómo está procediendo Pomar ni el contenido de la obra. Quizá sería más correcto afirmar que esta pieza es vagamente tonal: sin establecer una tonalidad precisa, transita libremente por varias tonalidades o escalas y se centra más en relaciones de intervalos que en funciones armónicas, y destaca distintos planos melódicos (trazos polifónicos) combinados con acordes que podrían tener diversas funciones verticales. Usando estos recursos, Pomar explora los límites de la tonalidad, pero sin pasarlos del todo. Al final de la pieza, un acorde de SOL mayor con séptima suena inevitablemente cadencial y, aunque no resuelve al anunciado DO, enuncia con toda claridad auditiva su no resolución (claramente ligada a la tonalidad). De ese modo da paso a la siguiente pieza de la serie sin cortar la continuidad del “paseo” por el edificio, pero también, en términos auditivos, nos regresa a la sensación de tensión-relajación tan característica de lo tonal. Veamos los detalles.

Esta breve pieza tiene dos partes bastante parecidas. Cada una de ellas está dividida en dos secciones contrastantes que llamaremos A y B. Para fines descriptivos dividiremos la sección A en tres: *a*, *b* y *c*.

En el registro más grave del piano, con indicaciones *pianissimo vagamente* y usando los dos pedales, inicia un motivo (*a*) de concepción polifónica en tres planos (ilustración 9). Los dos planos superiores (uno para cada mano) tienen un mismo dibujo melódico: un salto casi siempre de cuarta o quinta (con una insistente presencia de cuartas aumentadas) seguido por repetidos intervalos de segunda. En este punto, las voces se mantienen a una distancia de tercera. Los dos planos están desplazados un dieciseisavo, de modo que el movimiento paralelo se desdibuja, creando un movimiento oscilatorio borroso, al que contribuye el uso de los dos pedales. Este movimiento es bastante estático: gráficamente se puede pensar como un plano en el que una onda tiene movimientos de la misma frecuencia, sólo alterados por un pico (los intervalos más grandes) cada cierto número de ciclos. El tercer plano, en una octava más grave, se mueve en un pausado movimiento descendente, enfatizando la sensación de profundidad.

El motivo presentado en el primer compás es repetido tres veces más. En cada repetición Pomar usa una escala menor diferente (LA, DO, SI bemol y SOL).

ILUSTRACIÓN 9. *El pozo*. Compases 1-9. *El exconvento de San Francisco en Pachuca*, Edición facsimilar. Ediciones de la Liga de Compositores de México.

El nombre de la pieza nos remite a esa construcción que es un hoyo profundo hecho para extraer agua de manantiales subterráneos. Y este primer motivo ondulatorio y borroso en el registro grave, sumado al bajo que desciende pausadamente, sugiere la hondura del pozo, donde fluye serenamente el agua que podría ser extraída. Este movimiento reposado es interrumpido en el compás 5, donde aparece un nuevo motivo (*b*) que con una sucesión de seisillos de dieciseisavo recorre, en un solo trazo, de las profundidades del DO3 hasta el DO7, seguido por un acorde de séptima al que se superpone una breve línea melódica que rápidamente vuelve a descender a las profundidades del pozo.

Cada seisillo de dieciseisavos está construido, otra vez, sobre relaciones de intervalos: un salto de cuarta aumentada seguido de uno de segunda menor, y en las siguientes tres notas su espejo (segunda menor-cuarta aumentada). Este rápido traslado de la región grave a la aguda podría sugerir tanto el acto de sacar el agua como el mecanismo empleado para hacerlo: la polea. La culminación en la zona aguda y el brevísimo trazo

melódico, por contraste, sugieren el agua en el exterior, aunque de inmediato volvemos al agua subterránea con una nueva aparición de *a*.

En esta repetición del primer motivo destaca, en el compás 10 (ilustración 10), la aparición de una escala no tonal con cuatro semitonos formada por los siguientes sonidos: MI-FAX-SOL#-LA-SI \flat -DO#-RE-MI que culmina, en el siguiente compás, en el emblemático acorde de Tristán (FA-DO \flat -MI \flat -LA \flat , en lugar de FA-SI-RE#-SOL#). Con este acorde llegamos a *c*, el punto climático de la obra. La breve pero contundente referencia a Wagner (*forte*), así como la aparición de una escala que rebasa los límites de lo tonal, explicitan la búsqueda de Pomar por bordear los límites de la tonalidad.

ILUSTRACIÓN 10. *El pozo*. Compases 10-16. *El exconvento de San Francisco en Pachuca*, Edición facsimilar. Ediciones de la Liga de Compositores de México.

Al acorde wagneriano le sigue otro trazo ascendente pero que no tiene la sensación de precisión mecánica del trazo de “la polea”. En lugar de los seisillos de dieciseisavo, este trazo combina distintas duraciones, lo que se percibe como un ascenso rápido pero con pausas. Llegando al punto más alto inicia un descenso de grandes saltos (octavas y una séptima con duración de cuarto) que conducen al punto más grave de toda la pieza, donde se repite una vez más el motivo inicial, con la diferencia de que esta vez dura sólo un compás y tiene carácter conclusivo: termina en un acorde de DO mayor.

Toda esta primera sección tiene rasgos de escritura que parecerían ser una clara influencia de Debussy. El trazo de la polea puede tener semejanza, por ejemplo, con las ráfagas de *Lo que vio el viento del oeste*. Pero quizá donde se revela más la influencia de este compositor es en el tipo de escritura, que diluye la melodía para poner en primer plano auditivo el movimiento. En cambio, la segunda sección (B) tiene una escritura muy limpia: se distingue con claridad una línea melódica en la mano izquierda, con un acompañamiento primero sólo de acordes, a los que después se suma un contrapunto. Por momentos esta escritura nítida y reposada, en tonalidades mayores, remite a Bach, otra de las influencias reconocidas por Pomar.



Ilustración 11. *El pozo*. Compases 17-25. *El exconvento de San Francisco en Pachuca*, Edición facsimilar. Ediciones de la Liga de Compositores de México.

El parentesco de este segundo tema con el primero se establece mediante el intervalo de segunda: la línea melódica ya mencionada está construida básicamente con este intervalo, primero sólo entre dos notas, exactamente como en el primer motivo, y después un salto de tercera, con el que inicia un pequeño descenso por grado conjunto. Siguiendo con la analogía del agua en este esquema arquitectónico, podríamos pensar que este trazo melódico, que se mantiene en un registro grave, que ahora es claro y preciso, sigue haciendo referencia al agua, pero probablemente al agua que ya está en la superficie. El

acompañamiento quizá podría sugerir el ambiente exterior, quizá las proporciones geométricas del claustro.

Finalizada esta parte sigue una repetición de ambas secciones, pero ahora con otras escalas. Como ya hemos dicho al principio, la pieza termina con un trazo cadencial que no resuelve sino hasta la siguiente pieza de la serie, *El patio*, para dar continuidad al recorrido por el edificio.

5. EL REGRESO A LA CIUDAD DE MÉXICO: ¿OBRAS CON SIGNIFICADO SOCIAL Y POLÍTICO?

1928 fue un año decisivo en la vida de José Pomar. En ese año murió su esposa, Luz Aguilar, él renunció a su trabajo en la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, se mudó a la Ciudad de México, dejando a sus hijos en Guadalajara,¹⁸⁴ y casi a los cincuenta años tomó la decisión de intentar, una vez más, dedicarse de tiempo completo a la música.

En una carta que no tiene fecha, autor ni remitente, pero de la que es fácil inferir que fue escrita por Pomar hacia finales de 1928 y que estaba dirigida a Arturo Pani, entonces cónsul de México en París, encontramos detalles de la renuncia y los planes futuros.

Previo cariñoso recuerdo de parte nuestra para todos ustedes, le envío las debidas gracias por su grata referente a la muerte de mi compañera, que recibimos con toda oportunidad, trayéndonos el único consuelo que es cierto en estos casos: el afecto sincero de los amigos. [...]

Hoy me permito reclamar su atención de manera preferente para tratar un asunto particular de vital importancia para su amigo y, como me consta en ocasiones anteriores, contando en forma segura con su amabilidad y cariño: Debo empezar por referirle brevemente que, a mediados de junio anterior, por haber seguido la única línea recta que conozco y que nos enseñó el Ingeniero Dubois, cuando colaboró en la Secretaría de Industria con la atinada gestión de Dn. Alberto, su hermano, me vi precisado a renunciar para no ir a la Paz, B. C., a donde querían enviarme castigándome por haber denunciado a unos pícaros, miembros de la CROM.¹⁸⁵

Estoy por asegurarle que celebro haber dejado el empleo que obtuve mediante su fineza porque ya se ha convertido el Ramo en un positivo medio de lucro, sin importar ni un ápice la pureza del servicio y, además, porque ya necesitaba volver a mis actividades musicales semiabandonadas y que son las que motivan la molestia que paso a darle.

¹⁸⁴ Esta separación de la familia nos permite tener una gran cantidad de información de estos años, en la voz del propio Pomar, gracias al nutrido intercambio de correspondencia con sus hijos.

¹⁸⁵ Confederación Regional Obrera Mexicana. Se fundó en 1918 y fue la primera confederación de trabajadores nacional.

Ya muerta mi esposa y con mi hijo hombre ya mayor de edad y preparado para la lucha, pienso que mi porvenir está en abrirme campo como compositor, en otro medio más propicio que el de México. Tengo ya regular número de obras, algunas de las cuales ustedes conocen y entre las nuevas, algunas con marcada inclinación hacia las tendencias modernas a las que no soy ajeno. Acabo de dar en ésta dos recitales con música mía como verá por los programas que adjunto y aún tengo material para otros dos.

Me propongo para fin de año repetir mis recitales en México y de ahí, si los acontecimientos se suceden como lo deseo, ir a París, yo solo, a fin de buscar la edición comercial de mi música; pero, como cuento apenas con lo necesario para vivir de aquí a esas fechas, pretendo que el Gobierno Federal, a ser posible por medio de la Secretaría de Relaciones, me dé cualquiera comisión para hacer el viaje sin costo particular y, al abrigar tal deseo me anima la convicción de [que] hasta esta fecha nunca he pedido nada para mí, ni como revolucionario de principios, que sigo siéndolo como usted me conoció, ni como artista que asegura sin falsa modestia haberse colocado a la altura en que usted me aprecia, mediante su personal y único esfuerzo, aprovechando solamente las facultades que por azar le tocaron en suerte.

Expuesto lo anterior, sólo me resta aclarar que la ayuda que hoy le pido es que se sirva dirigirse, si lo cree conveniente a Dn. Genaro Estrada¹⁸⁶ recomendándome como mejor lo estime, para que yo, a mi vez, le invite y aún dedique, como artista que es, a alguno de mis recitales de México. Cualquier otro medio que usted encuentre para llegar a tal fin, sírvase indicármelo así como su opinión sincera sobre mi caso, con la seguridad completa de que atenderé y siempre tendré por adelantado la indudable buena voluntad y aprecio con los que ustedes se han servido distinguirme.

Deseamos para ustedes salud completa y, pidiéndole que se sirva dar nuestros afectuosos recuerdos a su familia así como para Manuel M. Ponce y José Rolón, si alguna

¹⁸⁶ (Genaro Estrada Félix; Mazatlán, 1887 - Ciudad de México, 1937) Jurista, escritor y político mexicano. Tras residir en Milán (Italia) durante tres años al servicio de la Secretaría de Industria de México, regresó en 1923 a su país e ingresó en la Secretaría de Relaciones Exteriores, llegando a ser secretario (ministro) de la misma desde 1930 hasta 1932. Especialista en derecho internacional público, en 1930 (en el ejercicio del antedicho cargo) formuló la denominada en su honor Doctrina Estrada, según la cual un país no debe pronunciarse (a través del reconocimiento oficial o por la ausencia de éste) acerca de los gobiernos establecidos en otros estados, debiéndose limitar su acción al mantenimiento o retirada de sus legaciones diplomáticas. Con posterioridad fue embajador en España y Turquía y, en 1931, fue elegido delegado de México ante la Sociedad de Naciones. En: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/estrada_genaro.htm.

vez los ve, agradezco anticipadamente el bien que haga a favor mío. Le da un abrazo su amigo y servidor que lo estima sinceramente.¹⁸⁷

La renuncia al puesto en el que trabajó por once años “con el carácter propio del vulgar burócrata”, según narra en su autobiografía, fue fundamental para el giro que dio la vida de Pomar en ese año. Aunque él mismo dice celebrar haber dejado el empleo para poder dedicarse a sus aplazados proyectos no deja de lamentar los motivos que lo llevaron a tomar esa decisión. Más detalles sobre su situación en la Secretaría los encontramos en una carta dirigida a su superior, el jefe del Departamento de Pesos y Medidas, donde reclama la falta de oportunidad de defenderse, la injusticia cometida y la firmeza con que actuó en los casos que, según supone, podrían haber motivado el castigo. Resulta muy interesante leerlo en palabras del propio afectado:

Respetado jefe y amigo:

Confiado en las diversas pruebas que tengo de las atenciones con las que usted se ha servido distinguirme y que agradezco, le dirijo estas líneas para pedirle atentamente tenga una más informándome qué es lo que ha pasado sobre mi actuación oficial al grado de tenerse preparado un castigo que, honradamente, a mi juicio no merezco; porque en ella, por más que busco no encuentro ninguna falta.

¿Quizá se trata de una de tantas consecuencias de la salida del exinspector cesado el año anterior, del informe que personalmente formé en la Regional sobre el monopolio de transportes y que no fue del agrado del Gobierno del Estado? Sólo vienen a mi memoria estos dos casos y, puedo asegurar a usted que en ambos, caballerosamente, nunca me arrepentiré de haber actuado como lo hice, obedeciendo al cumplimiento de mi deber acorde con mi consciencia.

Estimo que en todo juicio (y mi caso al fin así lo parece) debe de oírse al acusado antes de dictar sentencia y mal puede tenerse en cuenta mi descargo cuando ignoro de qué

¹⁸⁷ Correspondencia. [José Pomar], [Guadalajara, Jalisco], [ca. 1928].

Suponemos que la carta está dirigida a Arturo Pani pues se menciona a su hermano “Don Alberto” el que con toda seguridad es Alberto J. Pani, que fue Secretario de Industria, Comercio y Trabajo de 1917 a 1919. Otros datos que confirman la suposición: Arturo Pani en esas fechas vivía en París como cónsul de México, y hay en el archivo más correspondencia de la época entre ellos.

se me acusa, y puede la superioridad tener seguridad de que si se demuestra mi falta, con todo honor la reconoceré.¹⁸⁸

Nos interesa este episodio porque representó un momento clave que posiblemente impulsó a Pomar a tomar la decisión de volver de lleno a la música, además de que nos da pistas sobre la personalidad del músico, su actitud de denuncia y su concepción de sí mismo como revolucionario de principios comprometido con el servicio público.

Al final parece que su respetuosa protesta no pasó de una carta. Pomar no aceptó lo que consideraba un injusto castigo, que además le traería como consecuencia un alejamiento total del centro del país y que probablemente lo desconectaría más de la vida musical que procuraba tener, a pesar de que su trabajo no tuviera la menor relación con actividad artística alguna. Decidió entonces renunciar a su fuente de ingresos y, arriesgando lo poco que tenía, buscar nuevas opciones. Aún tomando en cuenta que el momento coyuntural era favorable (ya no tenía que cuidar a la esposa enferma, su hijo podía apoyarlo, en Guadalajara había establecido buenos contactos musicales), la apuesta era arriesgada: retomar una carrera musical “semiabandonada”, a edad madura y sin mucho capital ni económico ni social, no parecía un camino fácil.

Tomada la decisión de volver a la música como actividad central, pero también como forma de vida, al parecer Pomar buscó varias alternativas. Hemos leído ya que tenía planeado dar conciertos en la Ciudad de México y buscar la edición de su música desde Francia, pero sabemos también, por otra carta de noviembre de 1928, que lo primero que Pomar buscó fue establecerse como músico de tiempo completo en Guadalajara y que, al ver que las ofertas no se concretaban, buscó volver a Pachuca, hasta entonces el único lugar en el que había podido dedicarse por completo a la música.

José Pomar se lo cuenta así a Manuel Rosas:

A mediados de junio anterior renuncié a la Oficina en la que usted me vio en Guanajuato, y a partir de esa fecha he tratado de establecerme con la música en la famosa Perla, volviendo a mi suspirada vida de artista militante; realmente no he tratado de dar clases de piano en

¹⁸⁸ Correspondencia. José Pomar a Gilberto Alcérreca, Guadalajara, Jalisco, 9/VI/1928.

espera de un ofrecimiento que se me hizo en el sentido de que yo fundara en Guadalajara la facultad de música, así como dar clases de armonía y composición en una de las Academias de piano que aquí existen y entretenerme haciendo crónicas musicales en la prensa.

Así las cosas, ha pasado el tiempo y ya estoy convencido de que difícilmente llegarán a realizarse tales ofertas y, es el caso, mi buen amigo, que me encuentro con que en el período de cinco meses me he comido casi todo lo poco que pude ahorrar y hoy, urgido por la lucha, quiero pedirle su opinión para que me diga si cree posible vuelva yo a establecerme en Pachuca, con clases, como lo hice en 1908, pues si llegamos a vernos como lo deseo y espero, ya le referiré por qué no intenté ese paso en ésta, y cambie por esa población a la que le guardo gratos recuerdos y estimo contar con verdaderos afectos, contando como primero el suyo.¹⁸⁹

Ninguno de esos planes se concretó, y al final no fue Guadalajara, Pachuca ni París, sino la Ciudad de México el lugar donde Pomar se estableció para reanudar su postergada carrera musical. La correspondencia con sus hijos muestra que desde julio de 1928 Pomar viajó a la Ciudad de México, seguramente buscando los espacios para realizar sus planes de establecerse con la música. Sin embargo, tanto la correspondencia como los programas de dos conciertos que dio en Guadalajara (a los que se refiere en la carta a Pani) lo ubican en esa ciudad hasta noviembre de ese año. Así, podemos suponer que en esos meses Pomar estaba considerando sus opciones. En diciembre de ese año, desde la Ciudad de México, reinicia el carteo con sus hijos, y partir de entonces parece que Pomar ha decidido instalarse en esa ciudad para volver a su actividad musical.

Poco a poco empezaron a surgir las oportunidades. En carta del 24 de diciembre de 1928 dirigida a su hijo Fausto, Pomar refiere su primer encuentro con Carlos Chávez y sus gestiones para conseguir espacio para dar el concierto que planeaba:

El mismo día que llegué estuve con Chávez en el Conservatorio y le informé de mis asuntos; él me recibió con agrado y desde luego me ofreció una ayuda para poder dar mi audición, ofreciéndome piano para estudio, programas y ponerme al habla con los periódicos para obtener propaganda. Dentro de breves momentos debo de buscarlo para

¹⁸⁹ Correspondencia. José Pomar a Manuel Rosas, Guadalajara, Jalisco, 30/XI/1928.

terminar nuestro asunto; pero, hoy por la mañana Bermejo me informó que me recomendaba dar mi concierto a bajo precio, a \$1.00 y Fausto (---) que lo hiciera por invitación. De cualquier modo no puede ser sino hasta enero porque el local ya está dado, para los días de diciembre y hasta el 2 del mes siguiente.

El tal local me imputará \$60.00, pero seguramente los pago con los boletos, representando doble ventaja para mí, y mediante ayuda de Bermejo para con el Rector. La casa Wagner cobra \$50.00 por audición de paga. En fin, que sobre este particular, sólo después de mi segunda visita a Chávez, dentro de media hora, sabré a qué atenerme.¹⁹⁰

De lo que pasó media hora después en esa siguiente cita con Carlos Chávez no tenemos noticia. Sobre el concierto que Pomar planeaba dar no se menciona nada hasta mayo de 1929 en una carta dirigida a su hijo, donde le anuncia que tocará algunas de sus obras en una reunión del Ateneo Musical.¹⁹¹ Así que, por el momento, ese plan se aplazaba; en cambio podemos suponer que en esa reunión, o alguna muy próxima, Chávez le ofreció a Pomar clases en el Conservatorio.¹⁹²

Un poco de contexto: En diciembre de 1928 Carlos Chávez, que regresaba de una estancia de dos años en Nueva York, fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música. El nuevo director planeaba “llevar a cabo una reforma académica de fondo, tenía el proyecto de crear conjuntos instrumentales de diferentes dimensiones y el rector le había encomendado la formación de lo que sería la Orquesta Sinfónica de México”.¹⁹³ Sin embargo casi de inmediato se anunció la separación del Conservatorio de la Universidad Nacional para ser reincorporado a la Secretaría de Educación Pública. Ese anuncio agudizó las diferencias, que ya eran pronunciadas, entre dos bandos de maestros y alumnos, y la protesta de algunos docentes que pugnaban por que el Conservatorio siguiera formando

¹⁹⁰ Correspondencia. José Pomar a Fausto Pomar, ciudad de México, 24/XII/1928.

¹⁹¹ Correspondencia. José Pomar a Fausto Pomar, ciudad de México, 9/V/1929.

¹⁹² En una carta del 8 de enero, Pomar cuenta a sus hijos que aceptó la clase de análisis musical y pide que le envíen sus libros para preparar el programa del año escolar (Correspondencia. José Pomar a sus hijos, ciudad de México, 8/I/1929).

¹⁹³ María Esther Aguirre Lora, “La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): Compartir un proyecto”, p. 95.

parte de la Universidad llevó, unos meses después, a que un grupo de maestros y alumnos disidentes fundaran la Facultad de Música de la Universidad Nacional.¹⁹⁴

José Pomar, alejado de la Ciudad de México por veinte años, estaba al margen de esta disputa. Recién llegado, Chávez lo invitó a unirse a su proyecto renovador de la enseñanza musical, y probablemente también le ofreció apoyo para su labor como compositor. De eso hay algunos indicios durante los siguientes años: le encomendó algún arreglo musical, lo invitó a formar parte del comité editorial de la revista *Música*, le encargó la composición de “uno de los cuadros de una obra escénica monumental [...] que sería ejecutada en los festejos del aniversario de la Revolución”,¹⁹⁵ y en la Orquesta Sinfónica de México se estrenaron tres obras suyas durante los primeros años de la década de los treinta.

En esos primeros años del regreso de Pomar a la Ciudad de México, Chávez lideraba proyectos culturales de gran alcance que parecían coincidir con las ideas que Pomar tenía sobre la música nacional, la responsabilidad del Estado y la función social del arte. Estaba dispuesto a reformar el Conservatorio, organizó una orquesta que tocaba obras de mexicanos y repertorio contemporáneo, fundó una revista, promovía que la música llegara a todo tipo de público. Chávez, en fin, tenía muchas ideas, una gran capacidad de ejecución, energía y buenas relaciones para concretar sus proyectos. Pomar se unió a su equipo del Conservatorio y en un sentido se sumó a los proyectos del joven compositor, aunque también seguía buscando por otros medios el modo de restablecerse en la ciudad como músico en activo, lo que significaba, entre otras cosas, generar ingresos suficientes.

A principios de 1929 Pomar ya tenía asegurada una clase en el Conservatorio, le estaban ofreciendo “una comisión” en la dirección de Orfeones y tenía confianza en que pronto daría a conocer su música. Parecía que las cosas empezaban a ordenarse, así que, con una mezcla de optimismo y realismo, Pomar escribió entonces a sus hijos: “Si para principios de febrero ya tengo de 10 pesos en adelante procederemos a cubrir deudas y guardar hasta completar para el viaje de ustedes que, acaso, contra mi voluntad no pueda

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 94-96.

¹⁹⁵ Citado en Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, p. 52.

hacerse tan pronto como lo deseo, pero sí ya definitivo y seguro”.¹⁹⁶ Sin embargo, ese viaje se postergaba una y otra vez. A pesar del buen inicio, la realidad es que su situación económica seguía siendo precaria y su situación musical más o menos incierta. El ingreso que generaba la clase en el Conservatorio, y que complementaba con crónicas musicales para *El Informador* (Guadalajara) y más tarde para *El Universal* (Ciudad de México), no solucionaban sus problemas económicos, y las demás propuestas que iban surgiendo no se concretaban.

Con todo, Pomar parecía tener una casi inquebrantable voluntad de triunfo, una enorme confianza en sí mismo, e incluso se sentía optimista. En una de las muchas cartas a sus hijos les decía: “Para las condiciones capitalinas, yo creí más trabajoso (y ya ha causado sorpresas) el conseguir mi entrada en el Exconservatorio y, con gusto he visto que he sido bien recibido, recogiendo el fruto de la semilla sembrada en la Dirección de Bellas Artes, en 1916. Aún es poco, me falta más de la mitad pero estoy dispuesto a seguir luchando”.¹⁹⁷

En ese entonces la mayor parte de su lucha se centraba en resolver asuntos de dinero, más que en abrirse camino y ser aceptado como compositor. Para abril de ese año parece empezar a tener dudas (y cómo no, si los hijos estaban lejos y podía mandarles muy poco dinero); incluso le expone a Chávez que si no logra resolver su situación se verá obligado a renunciar a su clase para “dedicarme por completo a otro género de actividades que me produzcan más”.¹⁹⁸

Pomar no renunció, pero como sus asuntos no se “redondeaban”, efectivamente empezó a buscar alternativas. Incluso aceptó vender unos terrenos a cambio de una comisión. Vivía en casa de un cuñado hostil que no dejaba de recordarle que si lo ayudaba era únicamente por consideración a sus sobrinos,¹⁹⁹ aguantando toda clase de reclamos y limitaciones, pero no desistía.

En tratándose de negocios relativos a música nada he encontrado seguro y que produzca; esto en buen parte lo estimo originado por no haber podido dar a conocer mis obras; sin

¹⁹⁶ Correspondencia. José Pomar a sus hijos, ciudad de México, 8/I/1929.

¹⁹⁷ Correspondencia. José Pomar a Fausto Pomar, ciudad de México, 22/II/1929.

¹⁹⁸ Correspondencia. José Pomar a Luz Pomar, ciudad de México, 3/IV/1929.

¹⁹⁹ Correspondencia. José Pomar a Fausto Pomar, ciudad de México, 21/V/29.

embargo, el próximo domingo por la tarde toco algunas de las últimas en una reunión de El Ateneo Musical [...]; también estoy instrumentando tres de mis obras para pasarlas con la orquesta sinfónica por invitación expresa de Chávez que quería tomase a mi cargo el concierto de julio y que, a solicitud mía, cambió para agosto porque deseo que, para esa fecha ustedes ya estén conmigo.²⁰⁰

Por fin el anhelado concierto tuvo lugar, aunque no de la manera planeada. Lamentablemente el programa no se conserva en el archivo, así que no podemos saber las obras que en él dio a conocer Pomar. Sabemos, por una carta a su hija Luz el mismo día del concierto, que presentó sus “últimas obras junto con las de Tello, Chávez, el pianista argentino²⁰¹ y otros”.²⁰²

Una optimista y muy conmovedora carta a su hija Luz nos deja ver a un Pomar seguro de su triunfo y a la expectativa de que su situación ahora sí se resolviera. Al día siguiente del concierto le escribía:

Fresca aún la incompleta satisfacción que tuve ayer triunfando al tocar en El Ateneo, en obsequio del pianista argentino Ruiz Díaz, mis últimas obras, me apresuro a comunicarlo a mis hijos, cuyos besos de premio me faltan tanto, seguro de que ellos, que aún confían en la labor de su padre, sentirán la satisfacción misma que por ustedes sentí en esos momentos. El aplauso de las eternas derechas fue reservado, mejor el del pianista extranjero, el de Chávez, y alguno otro más fue severo e inteligente, mejor aún (o peor, quién lo asegura) porque despertará envidias. Yo sólo sé decir a ustedes que su recuerdo y el de nuestro futuro me dieron la tranquilidad y consciencia de mis actos y que tengo la firmeza de haberme impuesto sin acudir al menor reclamo. A todos ustedes (incluyendo el recuerdo de tu madre) y especialmente a ti, como único regalo –no tengo otra cosa– para tu día, dedico este sencillo triunfo, deseando sea el primer escalón de nuestro ascenso que deseo vivamente para recompensar en parte, siquiera, los sacrificios de ustedes.²⁰³

²⁰⁰ Correspondencia. José Pomar a Fausto Pomar, ciudad de México, 9/V/1929.

²⁰¹ En todas las referencias que Pomar hace de “el pianista argentino” se refiere a él como “Ruiz Díaz”. Es muy probable que se trate del pianista y compositor Héctor Ruiz Díaz.

²⁰² Correspondencia. José Pomar a Luz Pomar, ciudad de México, 12/V/1929.

²⁰³ Correspondencia. José Pomar a Luz Pomar, ciudad de México, 13/V/29.

Unos días después, y ya sin el mismo entusiasmo, pero sí con igual confianza, le escribió a su hijo Fausto para comentar las reacciones generadas por sus obras:

La ejecución de mis obras ha tenido repercusión de todas clases; algunos –latosos– las han querido colocar todavía más allá de las del más furibundo modernista: Schoenberg (no las entendieron), otros admiten que están perfectamente hechas, pero, dicen, carecen de línea melódica (tampoco las entienden), otros las hallan poco pianísticas y, los últimos, al contrario, las encuentran muy personales y completamente apropiadas a la técnica moderna del piano. Debo de contarles que lo principal de tal técnica consiste en convertir al bello instrumento en uno de tantos de percusión y aporrearlo de lo lindo como si se tocara con un bat de base-ball (tampoco están en lo justo), pero sí aseguro que han causado “hondas huellas”, como las rimas de Díaz Mirón y como lo deseaba.²⁰⁴

Pomar tenía grandes esperanzas puestas en ese concierto, que tardó tanto tiempo en realizarse, y aunque tuvo que compartir programa con otros músicos, estaba seguro de que su presentación había dejado “hondas huellas.” Su intención apuntaba a ser considerado seriamente como compositor, pero también, en un plano más pragmático, a “sacar partido con Chávez a fin de que me dé otro empujón que ayude a salvar nuestra situación”.²⁰⁵ Qué tanto cambió su situación gracias a la presentación de sus obras es difícil de saber. Parece que efectivamente consiguió un pequeño “empujón” de Chávez, pero en su reconocimiento público no parece haber tenido tantas repercusiones. Quizá la más “honda huella” la dejó en el pianista extranjero, que se mostró interesado en tocar sus obras y se las llevó consigo.²⁰⁶

Por los envíos de dinero a sus hijos, que quedan más o menos documentados en la correspondencia, podemos ver que la situación de Pomar fue mejorando a lo largo del año,

²⁰⁴ Correspondencia. José Pomar a Fausto Pomar, ciudad de México, 21/V/29.

²⁰⁵ Correspondencia. José Pomar a Luz Pomar, ciudad de México, 12/V/1929.

²⁰⁶ De este asunto dice Pomar en carta a su hijo: “A Ruiz Díaz, el pianista argentino, le produjeron el mayor agrado y llegó a decir en la intimidad (que ya conozco) que fueron mis obras las únicas que le impresionaron la tarde del concierto del Ateneo y, o mucho me equivoco o hay mucho de cierto en lo dicho por el argentino, pues ya me las pidió para llevarlas y me obsequió un retrato con una dedicatorio que dice: A José Pomar; artista exquisito de los míos – mi aplauso y mi amistad. El viernes próximo me invitó a comer con él y creo que desea oír algo más de mi producción, como me conviene que sea por los provechosos resultados que posiblemente sobrevengan cuando las haga oír en el extranjero y teniendo en cuenta que tal cosa es la que más necesito para lograr mis propósitos de editarlas y sacarles provecho comercial.” (Correspondencia. José Pomar a Fausto Pomar, ciudad de México, 21/V/29.)

pero aunque cada vez podía enviar un poco más, las condiciones todavía no eran las adecuadas para que la familia se reuniera.

Un concurso de composición, del que había hablado con frecuencia a los hijos y para el que tenía preparada una obra, se suspendió por la huelga de estudiantes. Así, su actividad como compositor seguía teniendo tropiezos. En cambio, estaba cada vez más involucrado en las actividades del Conservatorio: tenía ya otra clase y participaba activamente en la creación del nuevo plan de estudios, la ley orgánica y reglamento de la institución. A pesar de eso, y aunque parezca una mala trama, los problemas financieros seguían, y el sólido optimismo de Pomar empezaba a agrietarse. Otra vez es interesante leerlo en palabras del propio compositor, no sólo por la narración de los acontecimientos sino porque en este documento se refleja muy bien el tipo de relación que tenía con Chávez:

La preocupación que me embargó consistió en que Chávez, que me consta que está agobiado de trabajo, no pudo arreglar lo relativo a mi segundo nombramiento y yo, previendo dificultades de trámite, le pedí un certificado de compatibilidad de tiempo que precisa presentar cuando se desempeñan dos o más clases, a lo que me contestó que para el pago del día 15 nada tenía arreglado por habersele dificultado. Inmediatamente se vino de un golpe a mi imaginación las tremendas dificultades que se me presentaban teniendo que cubrir mi nuevo hospedaje y debiendo enviar a ustedes, cuando menos, igual cantidad de la que he estado mandando; a un grado tal que, desde luego determiné que de no arreglarse mi asunto en dos o tres días, me vería en el penoso caso de, al recoger mi quincena próxima, salir inmediatamente para ésa y dedicarme en Guadalajara a establecer una academia de piano; pues ya supondrán que en la casa que habito, a la segunda quincena no es posible salir, en vez de pago, pidiendo una espera de 15 días, cuando soy un desconocido y en la actualidad, en México, reina un egoísmo natural, que no admite para nadie la menor consideración.

Anoche mismo hablé largamente con Chávez. Quien desde luego me facilitó en préstamo la cantidad necesaria (\$30.00) para cubrir mi alojamiento, haciéndole ver que si tomé la determinación de buscar casa fue basado en la noticia que me dio a fines de agosto, cuando me dijo que para este mes ya tendría mis dos nombramientos y que, de no ser posible arreglar mi situación económica me vería, contra mi deseo, obligado a dejarlo, regresando como dije antes. Y me ofreció procurar se me extienda el nombramiento con

fecha 15 del actual, reconociendo, como lo hace, mi mejor voluntad en servir a su idea, desempeñando mi segunda cátedra hace mes y medio, más o menos, sin retribución alguna. Creo que lo cumplirá y yo estaré más pendiente para que no se repita el caso para fin de mes.²⁰⁷

La solución a este problema administrativo parece que fue el inicio del camino para la estabilidad financiera y laboral. Hacia finales de 1930 la familia Pomar estaba reunida e instalada en la Ciudad de México.

Ya definitivamente instalado, y a pesar de todas las dificultades, Pomar encontró tiempo para componer. En ese periodo dejó de lado el piano y las pequeñas formas y se centró en la creación de obras para conjuntos instrumentales, música coral (principalmente arreglos) y música militante. De 1929 a 1937 compuso con cierta regularidad. Después de ese año hubo un largo silencio, interrumpido en 1945 con la que podemos considerar su última obra: *Sinfonía América*. Después de eso hay algunos apuntes y acaso alguna obra coral. No más. En definitiva, dejó de componer.

Tabla 4. Lista de obras, 1929-1945

1929	Aire de mariachi	Piano
	Otra vez quiero ver [Arreglo]	Coro
	Pajarillo barranqueño [Arreglo]	Coro
	Y va cayendo [Arreglo]	Coro
	Go down Moses [Arreglo]	Coro
1930	Huapango. Música para orquesta	Orquesta
	Cuarto cuadro histórico de México para orquesta	Orquesta
	Hoz	Voz y piano
1931	Ballet Ocho horas	Orquesta
1932	Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión	Grupo de percusiones y alientos
	¡A la lucha! / Son	Dos voces y pequeño conjunto
1933	Los gatos (sombras chinescas)	Quinteto
	La murga	Cuarteto vocal y conjunto de cámara
	Compañeros de todo el universo [...]	Voz
	Contra el despojo	Dos voces

²⁰⁷ Correspondencia. José Pomar a Fausto Pomar, ciudad de México, 11/IX/1929.

	Contra la represión	Voz y pequeño conjunto
	Huapango “El macho”	Voces y conjunto instrumental
	La compañera	Dos voces y piano
1934	Sonatina	Piano
	Contra la guerra (corrido)	Dos voces
	El martillo es profecía	Coro
	Frente único	Cuatro voces
	Llamada	Voz y piano
	1° de mayo	Dos voces y piano
	Serenata mexicana [Adaptación]	Coro
	Si algún ser... [Arreglo]	Coro
1935	Corrido de los agraristas de la nación	Dos voces
	La bestia parda / Corrido y son	Coro y orquesta
	El macho/ Huapango	Voces y conjunto instrumental (trompeta, violines, bajos, bombo, marimba y güiro)
1936	Contrastes	Piano
	[Suite vocal]	Voz y piano
	Porras I y II	Voz y piano
	De seda verde ser viste... [Arreglo]	Coro
1937	Frente popular	Voz y piano
	Mi vida (para qué vivo)	Voz y piano
	¡Salud! Niños de España	Voz y piano
1939	Bandera roja/ Canto revolucionario italiano (arreglo)	Piano, violín, violonchelo, armonio
	Frente popular (arreglo)	Voz
	Bandera roja mongola (arreglo)	Voz, armonio y piano
	Himno a la victoria (1794) Francia (arreglo)	Voz y piano
	La internacional (arreglo)	Piano, violín, violonchelo y armonio
1945	Sinfonía América	Orquesta

Fuente: Catálogo del archivo de José Pomar. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

De esta lista destaca la música para grandes conjuntos (*Huapango*, *Ocho horas*, *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión*). Estas obras seguramente son parte de la mejor producción pomariana, pero sobrepasan los límites de este trabajo. Por estar centrado nuestro interés en el piano, nos detendremos en dos obras de esta larga lista: *Sonatina* y *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión*. La primera por ser una obra para piano solo (la última que compuso Pomar para este instrumento), y la

segunda porque Pomar incluye al piano como uno más en el grupo de instrumentos de percusión y lo usa de un modo muy novedoso para la época.

PRELUDIO Y FUGA RÍTMICOS PARA INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

Música a base de murmullo de brisas es el Preludio; es el barullo y el desconcierto vueltos música de concierto, es la suave armonía que oyeron el Quijote y su escudero en la memorable aventura del batán. La fuga es un balanceo suspendido de una orilla del tango y de otra de la danza costeña, ante la mirada ávida de San Gregorio y Juan Sebastián; es la “berceuse” de los paquidermos y, en fin, un anuncio musical de propaganda a la campaña contra el ruido.

JOSÉ POMAR²⁰⁸

En 1932, José Pomar compuso su *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión* para una dotación muy particular: grupo de percusiones y alientos. Sin embargo, ya desde el título se adivina que los alientos han sido convocados como refuerzos de los protagonistas: las percusiones. El propio Pomar explica que esos alientos “con harta frecuencia se ven arrastrados a hacer el papel de percusiones accesorias”.²⁰⁹

La dotación de la obra es como sigue: dos flautines, dos oboes, dos clarinetes en SI bemol, dos fagotes (un contrafagot), dos trompetas en SI bemol, y dos trombones (o trombón tenor y tuba). El grupo protagonista está encabezado por tres percusiones, que llevan las voces de la fuga –bloque de madera (*Wood Block*), gong (con sordina o con baqueta de madera), y cinco timbales–, seguidas de unas diez percusiones (divididas en tres grupos), xilófono y campanas, arpa y piano.

Cabe destacar que en las distintas copias de la obra que se encuentran en el archivo no hay consistencia en los nombres de las tres voces principales de la fuga. En la portada aparecen unos nombres que van cambiando en las páginas siguientes. Tampoco hay una

²⁰⁸ José Pomar, *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión*, texto a máquina, ca. 1932.

²⁰⁹ José Pomar. Programa de concierto. 11/XI/1932, Teatro Hidalgo. Tercer concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de México. Carlos Chávez, director; Silvestre Revueltas, subdirector; Luis Sandi, director invitado.

correspondencia clara con las partichelas. Después de mirar con detalle cada una de las copias, puede conjeturarse que la confusión se debe al hecho de que existen dos versiones: una como se menciona en la lista anterior y otra con huéhuetl.²¹⁰ Esto permite inferir que la primera voz de la fuga puede ser tocada con gong o huéhuetl, la segunda con bloque de madera (probablemente el bombo sea una alternativa), y la tercera, invariablemente, con cinco timbales.

Destaca también en esta particular dotación la inclusión del piano y el arpa. Esta última básicamente hace *glissandi* y algunos acordes que cumplen la función de reforzar los golpes de la percusión, más que sugerir una armonía. También destaca en la escritura de este instrumento el uso de armónicos. Aunque el hecho de incluirlo en esta peculiar dotación es muy interesante, no nos detenemos más en eso pues es el piano el instrumento central de este trabajo.

El piano tiene una naturaleza híbrida que lo relaciona tanto con los instrumentos de cuerda como con los de percusión. Aunque la acción que genera el sonido es un golpe sobre la cuerda, tradicionalmente esta característica no resultaba relevante, pues lo que se buscaba destacar era la cualidad cantable del instrumento, sus capacidades armónicas, su rango dinámico, etc. Es apenas en los primeros años del siglo XX cuando algunos compositores empiezan a componer para un piano-percusión. En el repertorio clásico de la música académica destaca Bartók como un buen ejemplo de esta nueva aproximación al instrumento.²¹¹

Acorde con las tendencias recientes, de las que Pomar evidentemente estaba bien enterado, decide incluir al piano en este particular ensamble en el que lo percutido es el elemento fundamental. Pero no sólo eso: Pomar escribe para el piano marcando usos o técnicas de ejecución poco convencionales y sorprendentemente modernas. En la portada de la partitura, donde se enumera la dotación, se lee: “piano (a veces golpeado con baqueta

²¹⁰ Esta aparición del huéhuetl es el único intento de Pomar por acercarse a elementos musicales indígenas.

²¹¹ Al respecto dice Chiantore en su *Historia de la técnica pianística*: “Bartók no fue el único gran compositor de su época que reivindicó la naturaleza del piano como ‘instrumento de percusión’. Dejando al margen los experimentos debussianos, el más original fue quizás Paul Hindemith, que en su *Suite 1922* sugirió explícitamente considerar el teclado ‘como una especie particularmente interesante de batería’ y recomendó al pianista que lo tratara en consecuencia. Pero el caso de Bartók es más interesante porque los instrumentos de percusión que evocaba no eran ni las láminas de los gongs javaneses ni las cajas y los platillos de la música afroamericana, sino los sonidos de su gente” (p. 512).

suave de esponja, otras, con tramo de madera, de 15 a 20 cms., sobre la encordadura en ambos casos).” Estas técnicas extendidas son usadas en pasajes muy particulares y quizá hasta con discreción, pero resultaban toda una revelación en el México de 1932. Baste ver su uso en el contexto internacional para valorar la importancia de la propuesta pomariana: Piero Rattalino en su *Historia del piano* nos cuenta que Henry Cowell fue “el pionero en la ejecución sobre la cordera”, y aunque nos da algunos ejemplos anteriores deja muy claro que “la primera pieza en la que se exige la ejecución de algunos sonidos sobre la cordera es la *Piece for Piano with Strings* de Cowell, compuesta en 1924. [...] El ejemplo de Cowell fue seguido por William Russell, pero [...] el uso de sonidos producidos directamente sobre la cuerda (punteados, batidos, armónicos) llega a hacerse común hasta después de 1950”.²¹² No sabemos con certeza si Pomar conoció la música de Cowell o de Russell,²¹³ pero es muy probable que haya tenido noticia de ella a través de Carlos Chávez.²¹⁴

Pomar no inventó el recurso de tocar el piano sobre las cuerdas o el uso de armónicos en el arpa. Es más, no podemos pasar por alto que la particular dotación de esta obra muy probablemente estuvo inspirada en composiciones de Varèse de la década de 1920 (*Hyperprism*, 1923; *Intégrales*, 1925) escritas para percusiones y alientos (en 1931 Pomar escribió: “Edgar Varèse es hasta hoy el más grande polifonista de los instrumentos de percusión”).²¹⁵ En todo caso, es importante destacar el modo en que Pomar usa todos esos recursos, su conocimiento de las tendencias más actuales en la época (hay que recordar que Pomar no salió nunca del país), su capacidad de crear tomando elementos ya propuestos pero integrando ideas propias (como incluir el piano y el arpa en el grupo de las percusiones o emplear el tango y el danzón como base rítmica), y, sobre todo, la idea de

²¹² Piero Rattalino, *Historia del piano*, p. 271.

²¹³ Es importante notar que un poco antes que Pomar William Russel compuso una fuga para ocho instrumentos de percusión (piano, tímboles, bombo, tarola, platillos, triángulo, xilófono y glockenspiel). La obra fue compuesta en el invierno de 1931-32 y estrenada en 1933, en el mismo concierto donde se estrenó *Ionisation* de Varèse. (En: <http://johnkennedymusic.com/writings/on-william-russell/>).

²¹⁴ Chávez conoció a Cowell a través del International Composers Guild, fundado por Edgar Varèse. En 1927, cuando dicha agrupación dejó de funcionar, Chávez, Cowell y Varèse “revivieron la idea de crear una asociación exclusivamente para compositores americanos, sin lazos con Europa, que ejecutara, patrocinara y fomentara la composición de música en toda América” y crearon la Pan-American Association of Composers (para más información véase Deane L. Root, “The Pan American Association of Composers”, pp. 49-70).

²¹⁵ José Pomar, “Bach y la educación musical”, p. 4.

usar todos estos elementos dentro de una de las formas más idealizadas de la música académica.

Sobre la estructura e intenciones de la obra, dejemos que el propio Pomar lo explique:

En lo general, tales instrumentos de percusión están divididos en tres grupos, que son: maderas, metales y membranas; a estos van añadidos otros como xilófono, piano y arpa, estando especialmente los primeros de entre los tres, tratados también como agentes de percusión.

En cuanto a la forma del preludio, indefinida como se conoce, solamente tiene de particular que los instrumentos de aliento que acompañan a las percusiones, con harta frecuencia se ven arrastrados a hacer el papel de percusiones accesorias, a pesar de que, en ciertos momentos, esquematizan modalidades medioevales. A la conclusión del preludio, los de aliento dejan en suspenso la cadencia (de fórmula clásica) para realizarla únicamente las verdaderas percusiones.

La fuga contiene dos herejías máximas: es heterodoxa por estar escrita para tres voces que desempeñan instrumentos melódicos (?) de percusión (*wood block*) llamado en México chicote, el gongo y 5 timbales, auxiliados todos por el resto, y lo es también por el pecado de concepción original que le imprime un carácter mezclado entre tango y danzón. Todo esto, dentro del mayor desacato envuelto con la noble envoltura de un modo eolio medioeval. Por lo demás, la estructura está respetada escolásticamente.²¹⁶

Esta mirada irónica del propio Pomar posiblemente respondía a los juicios de su entorno, pero también se anticipaba a las previsibles reacciones que lo tacharían de insolente o ignorante. Una cosa era tratar de componer para un grupo de percusiones, en línea con las vanguardias, y otra pretender hacer una fuga. Cuenta Verna Arvey, en su artículo de 1936, que cuando el preludio y fuga para instrumentos de percusión sólo era una idea, “otros compositores mexicanos se reían del proyecto y lo consideraban de imposible realización”, aunque agrega que “después de la ejecución pública, todos coincidieron en que había logrado componer una fuga melódica, con una forma perfecta, y que llevaba a un

²¹⁶ Pomar. Programa de concierto, 11/XI/1932.

emocionante clímax partiendo de un principio meramente rítmico”.²¹⁷ Probablemente sea cierto que muchos aceptaron que la obra estaba bien escrita, pero incluso en la crítica de Baqueiro Foster, que habla favorablemente de la obra, se dice que “la Fuga desconcertó [...]. La sustitución de los instrumentos melódicos por los puramente rítmicos es lo que produjo el desconcierto y, sin embargo, ahí está el mérito de la obra”.²¹⁸

Efectivamente, uno de los méritos de la obra es técnico: hacer que las percusiones “canten” sujeto, respuesta y demás elementos de la fuga de un modo convincente y reconocible es notable. La forma polifónica más estructurada depende en buena medida del reconocimiento de los sujetos, asociados casi inevitablemente a una melodía. Pomar cambia esta asociación enfatizando los elementos rítmicos. Los instrumentos más accesorios toman el papel protagónico y las voces de la fuga, desprovistas de melodía, centran la atención en el timbre y en el ritmo.

Con este giro el compositor trastoca algunas convenciones del uso común, y para hacerlo elige una forma antigua y muy prestigiada, pero además, desde lo rítmico incurre en la segunda “herejía” anunciada: los patrones rítmicos reconocibles, protagonistas de esta fuga, provienen de músicas bailables, populares, urbanas, y americanas.

Más allá del reto compositivo, podemos ver que la elección formal tenía intenciones que rebasaban lo idiomático. Para Pomar el binomio prelude-fuga tenía una asociación directa con Bach y la elección de esta combinación no era casual. Nuestro compositor buscaba dar nuevos significados a la música académica usando una de las formas más “bachianas” porque no despreciaba esta tradición, porque veía una línea de continuidad que une a Bach con Schönberg o Varèse.

Es indudable que un músico [...] que desliga atrabiliariamente el pasado con el presente, desconociendo que en todas las manifestaciones de la vida nada existe que carezca de origen y que lo que hoy se hace justifica lo de ayer, para ser justificado mañana, o que por miopía, consciente o no, deja pasar inadvertidas las múltiples semejanzas que las obras de Bach tienen con las modernas más avanzadas (Edgar Varèse es hasta hoy el más grande

²¹⁷ Verna Arvey, “Mexico’s Significance in Present Day Music”, p. 80.

²¹⁸ Gerónimo Baqueiro Foster, “Crónicas musicales: Ruidoso estreno de Carlos Chávez con la suite *Daphnis y Chloe*”.

polifonista de los instrumentos de percusión) no está capacitado para comprender y hacer tangible al público la obra de ese genio dieciochezco. [...]

Así se llega a la conclusión de que sin el ineludible tamiz que proporciona el estudio de todos los aspectos de la obra de Bach, no puede haber educación musical completa, puesto que abarca el pasado, el presente y, acaso, el futuro y por otra parte, que desconociendo voluntaria o involuntariamente a los modernos (consecuencia natural de los antiguos) no puede verse desde el mirador del siglo XX la obra de Bach o de cualquier genio del pasado, es decir: no debe aplicarse ciegamente un criterio unilateral en cualquier sentido. La obra del “Buen Dios de la música” es tan amplia, tan rica y generosa que por igual protege desde a su hijo Felipe Manuel hasta Schoenberg, tomando en cada uno diverso matiz y... ¡quién sabe hasta cuándo perdure su benéfica influencia confortadora para aquellos felices! que teniendo ojos y oídos ven y oyen opuestamente a los desventurados que cita el Evangelio.²¹⁹

Queda claro así que cuando Pomar dice que “la fuga es un balanceo suspendido de una orilla del tango y de otra de la danza costeña, ante la mirada ávida de San Gregorio y Juan Sebastián”, la mirada del “Buen Dios de la música” es curiosa, expectante, no inquisitiva. Mirar hacia Bach al hacer música contemporánea significa integrarse a la tradición. Verse a sí mismo, a su música, como consecuencia de un proceso continuo que no se desliga de un determinado origen pero al que se van incorporando nuevos elementos (locales y contemporáneos en este caso) que actualizan esa tradición.

¿Se entendieron sus ideas? ¿Gustó la obra?... Para responder, volvemos a dar voz a Pomar con un fragmento de la crónica que escribió sobre el día del estreno de su obra y que, según él mismo escribió, “¡¡¡no quisieron publicar en El Universal!!!”.

Enhebrados musicales

El 3^{er} concierto de la Orquesta Sinfónica

¿Quién podrá negar que los triunfos hacen que el humano ser, rendido a la zalema, henchido de gozo, se sienta sustentado hasta alturas insospechadas? ¿Quién es el guapo que ante el público rendimiento, rodeado de general aceptación, casi universal, deja de sentirse

²¹⁹ José Pomar, “Bach y la educación musical”, p. 4.

hecho de madera de genio y de la más fina clase, de aquella preciosa de la que sin duda estaban hechos los dioses antiguos y tal vez lo están los modernos? [...]

Lo propio sintió el autor del “Preludio y Fuga, rítmicos, para instrumentos de percusión” y así lo justifican los ecos aún flotantes de la jamás oída ovación (de brazos caídos, por cierto) del nutrido auditorio que sufrió... la recia abstención de prorrumpir en aclamaciones desde el principio de la obra. Justo es que al laureado autor toque hoy la revancha de otros casos y lo es también el meter el buen día en casa y no ha de ser ésta oportunidad que se desperdicie para informar públicamente que, a partir de la madrugada del día sucesivo al concierto, los cablegramas y cartas de felicitación han llovido en forma tal que han obligado al autor a prescindir de los importantes auxilios de su servidumbre, en vista del aumento de sueldo por labores extraordinarias que ésta demanda justamente.

Y aún hay algo peor, uno de los radiogramas recibidos dice así: “Oficialía Mayor de la Dirección General de Bellas Artes Celestiales, Urgentísimo. Vía Láctea.- A partir 3er. Concierto Sinfónica México sábase que Juan Sebastián renunció puesto maestro contrapuntista Coro Ángeles. Firmado, Santa Cecilia.” ¿Y cómo contener el ansia de referir que en sendos telegramas varias naciones europeas se disputan febrilmente esa especie de anuncio musical de propaganda a la campaña contra el ruido, para imponerla como modelo y texto de melodía, contrapunto y fuga en los mejores Conservatorios del orbe? ¿No irá a ser esta *berceuse* para paquidermos un motivo diplomático que desencadene una terrible guerra, como la actual de Oriente? No, afortunadamente existen la Liga de Naciones y los cronistas musicales.

Demos gracias a Zeus, a Júpiter tonante, o a quien corresponda, de no ser ninguno de nosotros el bien afamado autor de esa suave armonía que oyeron el Quijote y su escudero en la memorable aventura de los mazos de batán. A quien algún serio espectador conoce únicamente por retrato.

Re-la-mi-do.²²⁰

²²⁰ [José Pomar], “Enhebrados musicales: El tercer concierto de la Orquesta Sinfónica”, [1932].

SONATINA

Compuesta en 1934, *Sonatina* es una pieza en dos movimientos para piano solo. Después de componer y estrenar sus importantes obras para orquesta o grandes conjuntos, Pomar deja de componer para esas dotaciones y hay un cambio de dirección. La mayoría de las obras compuestas después del *Preludio y fuga rítmicos* son para coro, voz o pequeños ensambles, y la mayor parte de su producción desde entonces es música militante. En ese contexto, y casi como un elemento disonante, aparece esta obra.

Si atendemos sólo a su música para piano, una sonatina parece coherente con el resto del repertorio, pero si atendemos a las obras de los años inmediatamente anteriores, entonces puede resultar extraño que haya elegido componer en una forma por demás académica del repertorio para piano y que volviera al instrumento solista después de algunos años de no producir nada para él.

Sin embargo, una primera vista a la partitura ya muestra que es un tipo de sonatina no tan convencional. El primer movimiento tiene como indicación de *tempo* “Bien rimado $\text{♩} = 84$ ”, y el segundo movimiento, “(Con aire de danzón) $\text{♩} = 69$ ”. Al menos una pregunta surge de inmediato: ¿Por qué introducir un “aire de danzón” como segundo movimiento?

Lamentablemente Pomar no escribió nada sobre esta obra, pero, como ya se ha visto, sí lo hizo para el *Preludio y fuga rítmicos* de dos años antes. En las páginas anteriores se presentó la descripción de la obra que hizo Pomar para el programa de mano de uno de los conciertos. Ahí afirma que la fuga “contiene dos herejías máximas”: una, estar escrita para instrumentos de percusión, pero también es “heterodoxa” “por el pecado de concepción original que le imprime un carácter mezclado entre tango y danzón. Todo esto dentro del mayor desacato envuelto con la noble envoltura de un modo eolio medioeval. Por lo demás, la estructura está respetada escolásticamente”.²²¹

Retomamos esta cita porque parecería que Pomar procede de un modo similar en esta obra. En ambos casos toma formas académicas y, respetando su estructura, introduce

²²¹ Pomar, Programa de concierto, 11/XI/1932.

contenidos musicales no académicos “con la noble envoltura” de modos medievales, y podemos suponer que con el mismo ánimo “herético, heterodoxo y del mayor desacato”.

Partiendo de estos supuestos, conviene detenerse en la definición técnica del género y así obtener elementos para indagar en la estructura de la obra.

El término *sonatina* en su traducción literal significa “pequeña sonata”. Como muchos términos musicales, no se usa consistentemente, pero hay cierto consenso en que ése es su significado más común. Sin embargo, “lo pequeño” no se refiere necesariamente a la extensión. Una sonatina puede ser entendida, según el diccionario Grove, como una sonata corta, fácil o ligera con un primer movimiento en forma sonata, con una sección de desarrollo muy corta o, algunas veces, sin desarrollo.

Aunque el término se ha empleado en diferentes épocas y con diferentes significados, el uso más común se refiere a una forma del periodo clásico, generalmente escrita para piano solo o con acompañamiento de violín, y frecuentemente con fines didácticos. En el siglo XX “el término se aplicó más libremente a piezas instrumentales ligeras del tipo sonata, aunque no necesariamente sencillas, a menudo menos serias”.²²² En resumen, una sonatina tiene alguna o algunas de estas características: brevedad, simplicidad técnica, menos de cuatro movimientos o carácter ligero. El primer movimiento (algunas veces el único) está en forma sonata abreviada, y los movimientos subsecuentes pueden estar en alguna de las formas comunes: minueto, scherzo, tema con variaciones o rondó.

Tomando en cuenta las intenciones de respeto “escolástico” a la estructura expresadas por Pomar en el texto sobre el *Preludio y fuga* y su estilo de componer, muy apegado a las estructuras formales, podemos anticipar que *Sonatina* responde en buena medida a la definición del género: dos movimientos breves, el primero probablemente en forma sonata, y el segundo un rondó, de carácter ligero y dificultad técnica mediana. Lo que no queda claro en un primer acercamiento es la intención. ¿Obra pedagógica? ¿Referencias a lo “clásico”?... El análisis en detalle nos dará algunas respuestas.

²²² Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 1439.

Bien rimado $\text{♩} = 84$
f y desligando

5

5

p² ligado

15

reteniendo un poco

tiempo

ILUSTRACIÓN 12. *Sonatina*. Primer movimiento. Compases 1-19.
 Ediciones de la Liga de Compositores de México.

El primer movimiento, en RE mixolidio, tiene una forma ABA'. Este esquema se ajusta al modelo de "forma sonata"²²³ común en el siglo XX: una obra en tres partes donde la primera y la tercera son idénticas en contenido temático, pero en diferente tonalidad, y una parte intermedia donde hay un desarrollo más o menos libre tanto del material temático como de la exploración armónica. También el esquema de grados armónicos, como los

²²³ Es bien sabido que no hay una sola forma sonata sino, en todo caso, formas de sonata, como apunta Charles Rosen. El esquema, hoy tan común, con que se busca explicarle proviene de teorías de principios del siglo XIX que trataban de definir la forma y crear un modelo de composición. Aunque para ello se basaban en las sonatas de Beethoven y algunos de sus procedimientos más generales, la realidad es que ese esquema poco tiene que ver con el propio Beethoven y con las prácticas de la época, o las de los compositores del periodo clásico. Sin embargo, para la tercera década del siglo XX estos esquemas eran comúnmente aceptados como modelos de composición y de análisis, de modo que sí es factible explicar una obra de esa época a partir de esas estructuras.

llama Casco Centeno en su análisis de esta obra,²²⁴ corresponde al modelo. La parte A (ilustración 12) va de I a V, la parte B explora V y IV, y la parte A' presenta todo el material temático alrededor de I. Es importante aclarar en este punto que, aunque la pieza esta construida sobre una escala modal, el tratamiento armónico es de tipo tonal.

El segundo movimiento, tiene una estructura A-B-A-C-A', el esquema clásico de la forma rondó. La parte A (ilustración 13) es de carácter polifónico y está dividida en dos partes, donde se intercambian de mano las dos voces.

ILUSTRACIÓN 13 *Sonatina*. Segundo movimiento. Compases 1-18.
Ediciones de la Liga de Compositores de México.

La parte B (ilustración 14), dice Casco Centeno, “de fuerte carácter cromático, desarrolla el ritmo sincopado del danzón [...]. La parte C (ilustración 14), con una armadura de dos sostenidos, pasa a la tonalidad de RE mayor, sección que Pomar desarrolla

²²⁴ Emilio Casco Centeno, “Análisis de la Sonatina para piano de José Pomar”.

de forma cromática”.²²⁵ La ambigüedad armónica que ya hemos visto en algunas obras pomarianas se manifiesta aquí más bien como una ambigüedad modal-tonal con un marcado cromatismo. La armadura con SI bemol y algunos giros melódicos del tema sugieren una escala frigia sobre LA, pero la aparición recurrente de DO sostenido y la frecuente dirección del trazo melódico hacia el RE sugieren que la pieza podría estar en RE menor que, con la aparición de algún FA sostenido a veces es mayor. Como bien apuntan Madrid y Moore, “la tonalidad de la sección A fluctúa entre RE mayor y RE menor, a veces presentando gestos frigios. La sección B es cromática y disonante aunque también gire en torno a RE como centro tonal.”²²⁶

ILUSTRACIÓN 14. *Sonatina*. Segundo movimiento. Compases 19-33 (B) y 49-61 (C). Ediciones de la Liga de Compositores de México.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 122-123.

²²⁶ Alejandro Madrid y Robin D. Moore, *Danzón*, pp. 222-223.

Pomar no cita ningún danzón conocido pero es clarísimo que el baile y su forma están presentes. Elementos como el uso del cinquillo,²²⁷ tiempo de 2/4, una introducción o estribillo de ocho compases que se repiten (Pomar aprovecha esta repetición para invertir las voces), coplas con otro carácter, repetición variada del estribillo, y la forma de rondó remiten directamente al baile.

Hay que recordar que el danzón frecuentemente tiene una estructura de rondó. En México este tipo de danzón es el que se popularizó, mucho más que el de forma binaria, asociado a la habanera y la contradanza.²²⁸ Decir entonces que el segundo movimiento de esta sonatina es un rondó es una afirmación parcial. Es claro que la forma está respetada “escolásticamente”, pero, al mismo tiempo, el rondó es una estructura tan simple y recurrente en la historia de la música que por sí solo dice muy poco. Su presencia en el segundo movimiento de una sonatina es tan normal como lo es en un danzón mexicano de la década de los treinta. Quizá esta estructura compartida sea una atractiva coincidencia que permitía introducir fácilmente un danzón en el género académico. Sin embargo, lo que se ve en el análisis, pero sobre todo lo que se oye, se acerca mucho más a lo que el oído reconocería como un danzón que a lo que reconocería como un segundo movimiento de una sonatina clásica. Ciertamente la obra no está concebida como una pieza de baile, ni como una estilización de un danzón preexistente ni como música de salón. Su escritura es definitivamente académica, y es desde ahí que Pomar se acerca al popular danzón, pero ¿qué es lo que se proponía que oyéramos y por qué introducirlo en esta forma?

El danzón de la sonatina de José Pomar no es el primer danzón mexicano para piano, ni el primero escrito desde la música académica. Un importante antecedente, del que seguramente Pomar tenía conocimiento, es la *Suite cubana* (1916) de Ponce, pero además, si no trazamos una tajante línea divisoria entre la música académica y la música popular, habría que señalar que hay muchos danzones para piano que anteceden al de esta sonatina.

²²⁷ La parte A consiste en un contrapunto a dos voces en donde aparece el cinquillo cubano. El cinquillo nunca se repite consistentemente, alternando con cuartos y octavos como en los danzones populares; en cambio, Pomar escribe melodías que lo incorporan libremente. Al principio y al final de B, Pomar usa una variante rítmica del cinquillo varias veces en la mano izquierda (Madrid y Moore, *Danzón*, pp. 222-223).

²²⁸ Madrid y Moore, *Danzón*, p. 93.

Así las cosas, cabría preguntarse dónde está la originalidad del de José Pomar o, en todo caso, qué es lo interesante de este danzón. Probablemente lo original de la propuesta pomariana sea la intención de dotar de nuevos contenidos a la música académica haciéndola local y contemporánea estableciendo conexiones con lo popular urbano. Si este fuera el caso, el uso de esta danza en particular adquiere importancia.

La historia del danzón se remonta a la primera mitad del siglo XIX. Según relatan Madrid y Moore, las primeras referencias del término *danzón* son de la década de 1840, entre la comunidad negra de La Habana y de Matanzas. Tres décadas después, el danzón se oía también en los clubes de blancos, y en la década de 1880 los músicos cubanos itinerantes llevaron el danzón a Mérida, Veracruz, la Ciudad de México, Nueva Orleans y otras regiones del Caribe. Así, “entre las décadas de 1880 y 1920, los danzones representaron una de las más influyentes formas de músicaailable en América Latina”.²²⁹

En México, aunque se ignora exactamente cuándo llegó, se sabe que su popularización se debió en buena medida a la presencia en Mérida y Veracruz de importantes comunidades de cubanos exiliados que salieron de su país por las guerras de independencia.²³⁰ Esta situación propició la identificación del baile con la elite cubana (comunidad blanca) y su éxito entre la burguesía mexicana como una música y un baile libres de asociaciones incómodas con temas raciales y sociales.²³¹ A la Ciudad de México el danzón llegó llevado por las compañías de “bufos habaneros”, quienes, a decir de Amparo Sevilla, “lo interpretaban junto con las habaneras y las gauchas”.²³²

El danzón muy pronto se popularizó y fue adquiriendo personalidad nacional y una historia paralela al popular baile en Cuba. Según refiere Sevilla, “quienes inicialmente lo bailaron fueron los representantes de la ‘aristocracia pulquera’, siendo un baile elitista (el mismo Porfirio Díaz lo interpretó) hasta 1903”,²³³ pero desde 1905 el danzón se popularizó y “adquirió carta proletaria, masificándose en quintas, prostíbulos, cabarés y vecindades

²²⁹ *Ibid.*, p. 4.

²³⁰ *Ibid.*, p. 89.

²³¹ *Ibid.*, p. 92.

²³² Amparo Sevilla, *Los templos del buen bailar*, p. 49.

²³³ *Ibid.*, p. 50.

con la alcahuetería del fonógrafo”.²³⁴ Esta popularización del baile trajo consigo un cambio de significado y se lo empezó a identificar con “exotismo, experiencia urbana, prostitución y negritud”,²³⁵ elementos suficientes para que las elites tomaran distancia y desplazaran su interés a otras modas. En las décadas de 1920 o 1930, en los salones de baile se podían oír diversos géneros, algunos provenientes de Estados Unidos, pero entre la clase trabajadora, el danzón era el predilecto.

La afición por este género siguió creciendo hasta alcanzar su pico de popularidad en las décadas de 1930 y 1940.²³⁶ Así, en los treinta el danzón era el rey del baile en México, y los salones de baile una de las principales actividades de entretenimiento y convivencia de la sociedad. Era la época de oro del famosísimo Salón México, pero también de muchos otros salones no menos famosos y concurridos en su tiempo. El siguiente testimonio nos puede dar una idea del fenómeno: “En los años treinta había muchos salones de baile en la Ciudad de México, quizá demasiados para el millón de habitantes que poblaban la ciudad. Pero, pese a ello, siempre se encontraban llenos”.²³⁷

Pues bien, en este contexto incluye José Pomar el danzón en su sonatina. No es sólo una danza popular que se cuele en una forma académica, sino que es una música urbana, contemporánea y latinoamericana. Es la música que se oye y se baila todos los días, pero sobre todo, es la música que oye y baila la clase trabajadora.

Al introducir un danzón en una sonatina, o en una fuga, Pomar enfrentaba, o ponía a dialogar, dos realidades contrastantes: la música de la elite cultural, con sus heredadas formas canónicas europeas, y la música cotidiana de entretenimiento, que además era la predilecta del proletariado. Una música que reflejaba la realidad urbana contemporánea, incluyendo las connotaciones sensuales, racistas y clasistas.

Pomar fue un músico académico y desde ese lenguaje componía; así lo hizo hasta que optó por el silencio. No rechazaba de ningún modo la herencia musical europea, pero buscaba una apropiación local, aunque no nacional (en el sentido nacionalista). Trataba de

²³⁴ Jesús Flores y Escalante, *Salón México* (Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México, 1993), citado en Sevilla, *Los templos del buen bailar*, p. 50.

²³⁵ Madrid y Moore, *Danzón*, p. 94.

²³⁶ *Ibid.*, p. 4.

²³⁷ Miguel Nieto, gerente del salón Los Ángeles, ca. 1994, citado en Simón Jara Gámez, Aurelio Rodríguez, y Antonio Zedillo Castillo, *De Cuba con amor...* p. 103.

dar nuevos contenidos, y con toda seguridad nuevos significados, a esa música a cuya tradición él pertenecía. Buscaba un acercamiento a los planteamientos contemporáneos y resignificar las formas más clásicas, dotándolas de contenidos locales y actuales. Si bien el hecho de introducir danzas populares en la música académica no es una aportación original de Pomar, el hecho de que en esa época buscara conscientemente que su obra tuviera significado social y político hace pensar que la elección de esa danza particular no fue casual. Cuando Pomar se refiere al uso del danzón o del tango como “pecado de concepción original” (defecto de origen, falta a lo que es debido, transgresión consciente de un precepto religioso, etc.) da pistas para suponer que, desde su propia visión, esa elección en alguna medida iba en contra de lo establecido y estaba planteando una forma alternativa de componer. Quizá su intención de establecer conexiones con la realidad social urbana estuviera encaminada a crear un arte como servicio social “consecuente con las condiciones políticas del lugar en el que se producen”.²³⁸

Sin embargo, como hemos visto antes, esta sonatina es un paréntesis en la producción de Pomar de esos años. La mayor parte de su creación, en la década del treinta, fue música de explícito contenido ideológico. Según relataba Verna Arvey en 1936, el propio Pomar declaraba que su música de entonces tenía “un significado social y político” más allá de “el arte por el arte” y representaba la lucha de clases. De ahí que en estos años de dedicara casi por completo a la música militante. Un texto escrito por Pomar titulado “El arte musical revolucionario”, que lamentablemente no tiene fecha, pero que con toda seguridad es de estos años, explica en buena medida su opción por componer música militante, su abandono de la composición de música académica y probablemente también su silencio posterior.

Inútil resulta hablar hoy en día de arte por arte; quiérase o no es un hecho que el arte de cualquier época está condicionado por el estado de progreso de los medios de producción del propio periodo. El que nos ha legado el régimen burgués, llámese primitivo, clásico, romántico, moderno o ultramoderno, en todos sus recursos de expresión que al fin son tan sólo medios, ha servido para entretener a un reducido grupo de “inspirados” cuya *sublime*

²³⁸ José Pomar, *Arte musical revolucionario*.

inspiración no les ha permitido ver con claridad su verdadera posición de asalariados y explotados por el capitalismo dominante que ha favorecido a muy pocos de ellos, quedando lo inmensa mayoría sumida en la mayor penuria.

Definida la situación clasista del artista músico, del cual nos ocupamos hoy, y teniendo siempre presente que el arte al servicio de la revolución jamás ha negado ni piensa desperdiciar las conquistas de la técnica (que son medios de expresión, como ya se dijo) por lejos que vayan, quedan dos caminos para hacer arte resueltamente concebido como servicio social: o bien dentro de un plan atinadamente preconcebido se emplean las obras de arte existentes hasta la fecha y que forman la rica herencia del pasado, destinándolas al fomento cultural de la clase trabajadora, tan necesitada de ese elemento educacional, o bien se crean obras, festinadamente a veces, que se adapten íntegramente a las condiciones especiales de la lucha, consecuentemente con las condiciones políticas del lugar en el que se producen.

Dentro de sumaria clasificación las minorías artepuristas niegan valor estético a este género de obras y, es claro que tendrían razón, si erróneamente olvidáramos que siendo la manifestación artística una de las formas de la superestructura social, no se puede concebir cómo habrían de aparecer obras que cristalizaran una próxima estructura socialista, comunista, etc., cuando está por hacerse en casi todo el mundo; en otras palabras, nadie podrá concebir una superestructura de una estructura que aún no existe. A mayor abundamiento, hay que tener en cuenta que los mejores valores artístico-musicales, en la mayoría de los casos por inercia, están hoy definitivamente del lado del sector burgués y que con el proletariado militan solamente músicos aficionados, salvo contados casos, que, justificadamente posponen el éxito artístico de sus producciones al factor estímulo, al espíritu combativo de su obra. Tiempo vendrá muy pronto en el que el artista rinda lógicamente, dentro del máximo bienestar social y apoyo incondicional a su esfuerzo, un género de arte superior por su contenido y su técnica, que ni siquiera puedan sospechar hoy los tardos jumentos del artepurismo.

[...]

El arte revolucionario en los países capitalistas sometidos, no puede disfrutar con aquella amplitud de la herencia artística del pasado, puesto que no tiene tiempo que emplear en otras tareas que no sean las inmediatas de la lucha, de combate a muerte contra su enemigo secular. Este caso llega a plantearse con tal claridad que puede asegurarse que, en muchos casos, hacer difusión artística con obras del pasado o del presente, sin finalidad

política, es seguir adormeciendo al pueblo para desviarlo de sus verdaderos e inmediatos objetivos. [...]

Así expuestas las cosas de arte musical se llega a una conclusión definitiva en lo tocante a creación de obras musicales revolucionarias: en los países dominados aún por el caduco sistema capitalista, la única posición justa del músico compositor es la de hacer arte de combate dentro de la lucha de clases y, como con la música sinfónica, de cámara o de virtuosismo instrumental, es difícil hacer arte con tal contenido por la imprecisión del lenguaje musical que no se presta, no queda otro camino que recurrir al poderoso auxilio del texto, es decir, hacer música cantable (la coreografía también es perfectamente posible) especialmente para grandes conjuntos corales que fácilmente entonen sus cantos de lucha en el taller, en el sindicato, en la escuela, en el cuartel, en el campo, en la manifestación o en el mitin clasista. Debe ser un canto de masas, de contenido de lucha de masas y para uso de las mismas masas.²³⁹

²³⁹ José Pomar, *Arte musical revolucionario*.

6. CANCIONES MEXICANAS, MÚSICA POPULAR Y NACIONALISMO

No es imitación el uso de lo que por derecho nos pertenece como pueblo.

JOSÉ POMAR

Un tema ineludible en el México en que vivió Pomar es el nacionalismo. El empeño por formular una identidad distintiva que mostrara la esencia de la nación²⁴⁰ fue una preocupación central y tema cotidiano en sus tiempos.

Sobre cuándo y cómo surgió el nacionalismo, o los nacionalismos, hay más de una teoría, aunque está más o menos establecido que estos movimientos cobraron fuerza en el siglo XIX y parte del XX. Sin embargo, su influencia perdura: la configuración actual del mundo y muchas de las formas de relacionarnos con los otros son herencia de estos movimientos sociales, políticos y culturales. Para este acercamiento a la relación de José Pomar con el nacionalismo tomaremos como marco de referencia el planteado por Picún y Carredano,²⁴¹ en el que retoman las ideas de Eric Hobsbawm, quien propone que hay tres fases en la historia de los movimientos nacionalistas:

Los primeros inicios del nacionalismo –protonacionalismo– aparecen como consecuencia de los movimientos independentistas con un perfil de patriotismo [...].

La segunda fase de la historia de los movimientos nacionales, que Hobsbawm caracteriza por la presencia de “los precursores militares de la idea nacional y los comienzos de las compañías políticas a favor de esa idea” [...].

La tercera fase [se caracteriza por] el diseño y la implementación de programas institucionales nacionalistas, que cuentan con el apoyo de al menos una parte de la sociedad.²⁴²

²⁴⁰ Entendiendo nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”, según lo define Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas*, p. 23.

²⁴¹ Olga Picún y Consuelo Carredano, “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”.

²⁴² *Ibid*, p. 3.

Desde esta perspectiva las autoras plantean dos momentos en el nacionalismo en nuestro país: el primero en el contexto de la Revolución (precursores militares), y el segundo en los años posrevolucionarios (programas institucionales). En música, estos dos momentos tienen dos figuras centrales: Manuel M. Ponce y Carlos Chávez, respectivamente.²⁴³

En el primer momento la tarea de construcción identitaria consistía básicamente en recolectar cantos populares, tener un registro de ellos, e intervenirlos armonizándolos con los criterios musicales y para los instrumentos propios de la élite cultural, y con esos nuevos ropajes darlos a conocer. Había en este proceder una motivación más de rescate de “lo auténtico”, perdido en las aisladas comunidades rurales, que de construcción de una identidad nacional, aunque ya había intentos claros de crear música (académica) que sonara local. La figura central en esta etapa fue Manuel M. Ponce quien no sólo tomó el liderazgo en la tarea de recolectar y armonizar estos cantos y de incorporar la música popular a sus composiciones sino que además dotó de un discurso a este movimiento. En cambio, en el segundo momento, las intenciones estaban más encaminadas a crear una música con sello nacional, que fuera mexicana y sonara mexicana, esto dentro del marco de un proyecto de nación institucional en el que se buscaba construir una identidad con pretensiones nacionales desde el Estado y poniendo al servicio del proyecto sus recursos. La figura central de este momento fue Carlos Chávez quien, no sólo dotó de un discurso a este movimiento si no que con un sólido liderazgo y buen capital político se hizo cargo de las instituciones musicales que impulsarían una escuela mexicana de composición: el Conservatorio y la Orquesta Sinfónica de México.²⁴⁴

José Pomar, un músico que creció durante el porfiriato y vivió activamente esos dos periodos de la historia nacional, y cuyos principales periodos creativos coinciden justamente con estas dos fases del nacionalismo, estuvo interesado en la música mexicana. Sin embargo, pocas veces usó Pomar el término *nacionalista*. Una de las pocas veces que escribió la palabra fue en su texto autobiográfico, donde narra una anécdota reveladora de lo que pensaba sobre el tema:

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ Véase, *Idem.*

Respecto a la tendencia nacionalista, a título de veras consigno el dato siguiente: contaba cerca de cinco lustros cuando, en Toluca, tropecé con un amigo, hijo de un literato entonces ministro de E[ducación] P[ública]²⁴⁵ y, en la conversación, rode[é] el tópico música mexicana y a propuesta de mentirijillas de mi amigo que me habló de una pensión a Europa respondí que prefería que, dentro de los cuatro años que el Gob. subvencionaba a sus pensionados, en vez de pasarlos en París, Berlín o Viena, durante tres de ellos recorrería la Rep. M. hasta sus últimos rincones para saturarme conociendo hondamente la canción de nuestro pueblo, ofreciendo a cambio (deuda de otra especie que ningún pensionado pensó en pagar ni el Gob. jamás en cobrar) anualmente cuando menos 12 cantos de los mejores recogidos en diversas regiones y, al cuarto año ir a Europa, no a un Conservatorio, ni a la clase de X o Z, sino a pulir en general mi concepto artístico.

Mi amigo se entusiasmó con mi idea y ofreció platicarla a su padre. ¿Lo cumplió, lo olvidó, no fue aceptada? Jamás supe una palabra.

La anécdota revela que el tema de la música mexicana era importante para Pomar desde su juventud. El estudio de la canción mexicana en su contexto le parecía una tarea tan relevante que era preferible tener una beca para poder recorrer el país que ir a Europa a recibir formación musical. Muchos de sus contemporáneos habían gozado de estos apoyos del gobierno y buena parte de los músicos más conocidos de entonces pasaron periodos de formación fuera del país (en Europa la mayoría, unos cuantos en Estados Unidos). Pomar llegó a censurar el sistema de becas al extranjero y, de modo congruente, le parecía preferible estudiar la música mexicana. Este énfasis en lo local o, más precisamente, en la importancia de realizar ese trabajo de estudio y documentación no significaba de ninguna manera un desprecio a la formación europea o a la música académica, sino más bien un establecimiento de prioridades que dejaba ver con claridad la importancia que Pomar concedía tanto a la música nacional como a su idea de lo público: el Estado debía promover el estudio del arte y la formación de los artistas para el bien colectivo. A juicio de Pomar, recibir el apoyo del gobierno para la formación personal implicaba una deuda pública, un

²⁴⁵ Aunque Pomar no da una fecha precisa, por la edad aproximada que dice haber tenido entonces y por la referencia al ministro como “literato” es muy probable que aquí se refiriera a Justo Sierra, que fue secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes de 1905 a 1911.

compromiso de retribución concreto, más allá de la propia producción que evidentemente aportaría al arte nacional. El reproche implícito a sus colegas era congruente no sólo con sus ideas sino con su actitud frente al gobierno, al que exigió mucho pero siempre desde un compromiso con las instituciones. El retribuir la pensión entregando anualmente cantos tenía que ver con una idea de documentación pero también de difusión: dar a conocer esos cantos de pequeñas comunidades desde las instituciones públicas.

Según nos cuenta Pomar, aquel encuentro con el amigo anónimo sucedió alrededor de 1905. Para entonces la idea de recorrer el país buscando conocer y recopilar los cantos populares de todas las regiones era bastante novedosa tanto por su amplitud como por su significado: una valoración explícita de la música popular. Que un músico académico estuviera dispuesto a dedicar tres años de su vida a estudiar esa música en lugar de ir a Europa a continuar su formación en prestigias instituciones no era un asunto menor. La propuesta implicaba una idea de “formación” desde otra perspectiva musical (estudiar la música popular significa aprender de ella), tanto como una actitud de poner al servicio público los conocimientos musicales.

Es cierto que esta idea de Pomar surgió en un contexto propicio: se buscaba dar forma a una identidad nacional echando mano de elementos culturales (cerca del centenario de la independencia) y en la música académica ya había varios intentos de incorporar elementos del folklore musical a las composiciones. Hay que decir, sin embargo, que hasta entonces eran intentos más o menos aislados y poco sistemáticos. Si tomamos a Manuel M. Ponce como referencia, no sólo por la cercanía cronológica sino por ser el referente obligado en materia de difusión de la música popular y en el discurso sobre una música nacional (académica) en los años de la Revolución, veremos que alrededor de ese 1905, que estuvo en Europa y Aguascalientes, todavía no hacía arreglos de canciones mexicanas ni composiciones académicas con elementos nacionales. Eso no significa que no tuviera ya entonces interés en la música mexicana –como se dijo, era algo que estaba en el ambiente–; lo que se busca destacar aquí es lo relevante del plan de Pomar, si bien, como sabemos, la anécdota termina en que el proyecto no pasó de ser una idea. En todo caso, una buena idea que no interesó o no logró llegar a la instancia adecuada.

Poco tiempo después de su encuentro con el hijo del entonces ministro de Educación Pública, Pomar se mudó a Pachuca, donde tuvo una importante labor musical. Ahí se dedicaba a la docencia, a la difusión, tocaba con su sexteto, escribía para la prensa local y, sobre todo, tenía tiempo para componer y arreglar música. Fue en dicha ciudad donde Pomar empezó a hacer varios arreglos de canciones mexicanas para piano.

En el archivo del compositor hay dos manuscritos que reúnen estos arreglos en dos series, probablemente pensadas para su publicación. El primer grupo tiene doce canciones. En la portada aparecen los títulos, la firma del autor y las fechas enero de 1913 a mayo de 1915. Las canciones que allí aparecen son *El payo*, *La paloma*, *La fresca rosa*, *Los lirios*, *La hoja seca*, *A la aurora... (Mañanitas zacatecanas)*, *La Valentina*, *¡Ingrata...!*, *Dicen que tienes...*, *El tecolote* y *El canto del cisne*. El segundo grupo reúne sólo tres canciones. En la portada aparece un número dos, que podría indicar que es la segunda serie. No tiene firma del autor, aunque es claramente su caligrafía, y da la impresión de ser un documento incompleto, un proyecto que no se terminó. Los títulos de esta segunda serie, todos de 1915, son *La china mexicana*, *Ven y ven* y *Cielito lindo*.

Con excepción de una obra, fechada en 1910 (*La fresca rosa*), todas las demás son posteriores a los arreglos de canciones populares para piano de Manuel M. Ponce, publicados en 1912 por la casa Wagner. Estos arreglos marcaron el inicio de un modo de hacer música mexicana; gozaron de una popularidad tal que pronto no sólo otras casas editoriales buscaron poner en circulación más arreglos y canciones originales, sino que muchos compositores siguieron el ejemplo de Ponce, “creando un fenómeno de masificación de la canción”.²⁴⁶ Todo parece indicar que los arreglos de Ponce consiguieron ser un puente entre lo popular y lo académico, el músico profesional y el diletante, el escucha de la música de salón y el de canciones populares. Valdría la pena preguntarse si tal éxito se debió, además de sus indudables méritos musicales, a que apelaba al imaginario comunitario. Con todo, más allá de su fama, quizá lo más relevante de esos arreglos sea que con ellos Ponce dotó de un discurso a ese modo de hacer música nacional para el que una de las premisas principales era “ennoblecere” los cantos populares con las técnicas de la música académica.

²⁴⁶ Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, p. 164.

La referencia a Ponce es obligada y se hace necesario preguntarse si Pomar estaba siguiendo esta tendencia; sobre todo, si sus arreglos obedecían a las ideas planteadas por Ponce y sus implicaciones en cuanto a la propuesta de crear una música nacional.

La primera semejanza, bastante evidente, es el tipo de canciones elegidas. En la línea marcada por Ponce, y seguida por muchos otros, Pomar eligió canciones populares (en las acepciones de perteneciente al pueblo y de aceptación y fama mayoritaria), las armonizó y, usando las características de la escritura pianística, creó pequeñas obras musicales “mexicanas”. En general podríamos decir que estos arreglos de Pomar muestran una escritura a veces polifónica y otras de melodía acompañada con arpeggios rápidos o figuras tipo bajo de Alberti. La estructura armónica tiene un esquema básico de tónica y dominante con mucho cromatismo y algunas dominantes auxiliares. En ocasiones recurre al segundo o el cuarto grado o a la reaparición de un tema en modo menor. Estructuralmente hay más variedad, si bien hay ejemplos que siguen exactamente el esquema a-b :|| c-b :||,²⁴⁷ no es el único que usa Pomar en estos arreglos.

Las piezas con dedicatoria (tres a su discípula María Arias, una a Pedro Luis Ogazón, una a su esposa Luz y una a Candelario Rivas) tienen una escritura más compleja. Entre éstas, las dedicadas a María Arias, aunque más complicadas que el resto, son un buen ejemplo del tipo de escritura que Pomar usaba para sus arreglos. *La Valentina*, una canción muy popular entonces (y que sigue sonando en el oído colectivo), está escrita en la estructura señalada por Saavedra, a-b :|| c-b :||, en donde *b* es la repetición variada de *a* y alcanza el punto más alto del trazo melódico (Ilustración 8). Escrita como una línea melódica rellena por acordes, la propuesta es de tipo melodía acompañada por dieciseisavos casi permanentes que permiten muchos pasos cromáticos, característicos de la música de Pomar, como ya hemos visto.

²⁴⁷ Dice Saavedra: “Los arreglos de Ponce establecen o favorecen una particular estructura musical y dramática para la canción. Esta se puede definir como una estructura bipartita, en la cual la primera parte, **A**, se divide a su vez en dos secciones: **a** y su repetición modificada **b**. La segunda parte, **B**, establece un contraste melódico en su primera sección, **c**, y vuelve en su segunda sección a lo que Ponce llamaba el ritornelo, la sección concluye la parte **A**: es decir, **b**. Ambas o una de las partes **A** y **B** pueden repetirse. La estructura puede concebirse entonces como **A**:|| **B**:|| o **a-b** :|| **c-b** :||” (Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, p. 158).



ILUSTRACIÓN 15. *La Valentina*. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.

Del segundo grupo de arreglos un buen ejemplo es *Cielito lindo* (Ilustración 9), otra pieza dedicada a su alumna más destacada y con una escritura bastante particular: la línea melódica surge de entre amplios arpeggios de tres octavas o más. En el registro medio de la mano derecha (índice 5) destaca la línea melódica, mientras los arpeggios o grandes saltos y cruzamientos de manos no cesan: un tipo de melodía acompañada con arpeggios que bien podrían recordar un arpa o una escritura romántica. La pieza está dividida en tres partes marcadas por cambio de armaduras: SOL bemol mayor la primera y la tercera, y FA

sostenido menor la intermedia. De nuevo la armonía gira alrededor de la tónica y la dominante.



ILUSTRACIÓN 16. *Cielito lindo*. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.

Sin detenernos mucho en la descripción de cada uno, valdría la pena señalar que, más allá de la línea melódica, estos arreglos no tienen mucha relación con su contexto original (lo mismo pasa con los arreglos de todos los otros compositores). La transcripción a piano, un instrumento no muy cercano a las prácticas populares originales, ya habla de una resignificación que necesariamente se hace desde la elite cultural, aunque por otro lado representa una popularización (en el sentido de práctica mayoritaria), ya que se adapta para un instrumento muy practicado por los grupos de elite y para un poderoso circuito de comunicación, la imprenta musical. Implícitamente ese tipo de arreglo habla de una apropiación de la música popular y una reinterpretación desde un estilo distinto (ejercicio bastante común en la música académica).

En ese sentido hay una práctica compartida con Ponce, además de un interés común en la música popular mexicana. Con todo, no hay una postura ideológica explícita al respecto. La falta de discurso de Pomar sobre el tema no permite ver claramente hasta dónde compartía con Ponce sus planteamientos teóricos. Aunque la cercanía en lo musical es evidente, el hecho de seguir un estilo no necesariamente establece una cercanía ideológica.

Hasta este punto, algo que sí podemos suponer, gracias a los programas de concierto de esos años, es que Pomar estaba satisfecho con sus creaciones, particularmente las del segundo grupo. Las tocó varias veces y las promovía. En el concierto de 1917 frente a Carranza y Obregón²⁴⁸ eligió tocar una selección de esas piezas, las envió a Pedro L. Ogazón, junto con sus preludios e interludios, y éste las tocó en su sala privada. En pocas palabras, las usaba como una de sus cartas de presentación. Sin embargo, ese interés, ahora sí llevado al campo de la creación, estaba separado del resto de sus composiciones.

Es importante aclarar que, no obstante esa valoración de los cantos del pueblo, manifiesta en el proyecto referido en la autobiografía y después en los arreglos de canciones mexicanas, Pomar no incorporaba elementos de música popular en sus obras. En esa época (su etapa pro europea, como el mismo la llamó años después) componía música en las formas canónicas, con un estilo ubicado entre lo romántico y lo moderno. En los productivos años de Pachuca, al tiempo que hacía estos arreglos estaba componiendo

²⁴⁸ Véase la pp. 58-59 de esta tesis.

sonatas, un experimento impresionista, escenas infantiles y un concierto para piano. En estas composiciones experimentaba buscando un lenguaje personal, pero no mostraba ninguna preocupación por crear música con nacionalidad. Esta diferencia podría sugerir una importante distancia con las ideas de Ponce sobre música mexicana, aun cuando sus arreglos fueran estilísticamente cercanos.

Los arreglos de canciones mexicanas, la composición y sus actividades musicales en Pachuca fueron suspendidas en 1915 por razones político-culturales. Ya hemos visto que ese año Pomar regresó a la Ciudad de México como funcionario de la Dirección de Bellas Artes y que poco tiempo después fue cesado de sus funciones. Fue entonces cuando escribió al primer jefe del Estado para solicitarle una “comisión” para recorrer la República recolectando cantos. Retomaba así la idea de documentación de la música mexicana que había manifestado unos diez años antes, ahora con un plan muy detallado y específico. Aquí el documento:

En vista de haberseme notificado verbalmente, hasta esta fecha, el que con fecha 21 del corriente, que quedaba insubsistente mi nombramiento de Oficial Primero de la Dirección General de las Bellas Artes con el que se me honró con fecha _____ y seguro de que cualquier motivo que haya determinado mi cese no puede reconocer como causa una falta consciente de mi parte, seguro como estoy de haber cumplido con mi deber como hombre honrado y como revolucionario convencido, al dar las debidas gracias por el tiempo que se aprovecharon mis humildes y bien intencionados esfuerzos, paso a presentar el siguiente proyecto que estimo de interés y que espero sea considerado como un esfuerzo más de mi parte hacia el trabajo de reorganización que con tanto celo emprende nuestro Gobierno y que servirá de base para el sólido porvenir de nuestra Patria. [...]

1º Estimando de trascendental interés el fomento del Arte Nacional, al cual se le han dedicado hasta hoy esfuerzos particulares y aislados que, no obstante su importancia, carecen de orientación fija y de apoyo alguno,

2º Seguro de que nuestro suelo es rico en cantos vernáculos que solamente esperan la llegada de un espíritu entusiasta que los aproveche y los haga conocer debidamente presentados,

3° Convencido de la importancia que para el músico entusiasta y patriota encierra el hecho de oír y tomar nota de los citados cantos nacionales, en el lugar y rodeados del medio en que se producen, y

4° Advertido de la importancia que para nuestro arte, naciente aún, y para la historia del mismo en lo futuro, entraña el conocimiento y la clasificación de los instrumentos que nuestro pueblo usa para acompañar o entonar sus cantos o bailes en las diversas regiones del país, muchos de los cuales datan de épocas anteriores a la Conquista,

a ud. C. Primer Jefe del E. C. encargado de P. E. de la Nª propongo que en vista de los antecedentes expuestos, y en atención a mis efectivos principios revolucionarios y a mi cariño ilimitado por el arte Patrio, se sirva dispensarme su apoyo para que se me favorezca designándome para recorrer la República recogiendo todos los mejores cantos nacionales, y para lo cual me permito iniciar las siguientes bases.

- I. La gira durará un año a partir de la fecha que fije la superioridad.
- II. Durante el año de gira el comisionado recorrerá los Estados todos de la Rep. Debiendo permanecer en las capitales solamente el tiempo preciso para disponer un itinerario; porque de preferencia los cantos cuya adquisición se persigue, se oyen en los poblados lejanos y, algunos, en las profundidades de las serranías más escondidas.
- III. El comisionado, al censurar el sistema antiguo de pensiones en el extranjero, o subvenciones, que ningún fruto dieron al país y que derrocharon el dinero del pueblo, propone, cómo debe recompensar el favor que se le concede al entregar, cuando menos, un mínimo de doce cantos anuales arreglados o presentados en formas musicales idóneas para ser ejecutados por voces, instrumentos aislados o grupos de instrumentos que juzgue apropiados al desarrollo y concepción ideológica del trozo musical.
- IV. Como el suscrito carece de recursos pecuniarios con que garantizar su compromiso, señala la producción que tiene hasta la fecha en forma de arreglos de cantos populares y que pone a disposición al primer aviso de la superioridad a quien corresponda; sirviendo las mismas obras para demostrar el empeño y el amor puesto al servicio del arte y de la Patria.
- V. El gobierno de la Revolución al cual se honra en pertenecer el que escribe, asignará la cuota de \$8.00 diarios (\$2920.00 anuales en moneda de la nueva emisión) para sufragar los gastos que origine la estancia del mismo en los diversos puntos en que

deba permanecer. Estos honorarios los recibirá el comisionado por conducto de las Jefaturas de la Hacienda correspondientes de los Estados.

- VI. El Gobierno proporcionará al mismo comisionado un “pase” general para los Ferrocarriles Constitucionales durante la expresada fecha de un año y lo recomendará al cuidado de las primeras autoridades del País a quienes el comisionado reconocerá como autoridades supremas en sus respectivas entidades.²⁴⁹

El detallado proyecto de Pomar, del que no sabemos nada más pero que suponemos que se terminó con la entrega de la carta al destinatario, nos confirma muchas de las intuiciones que se desprendían de la anécdota autobiográfica antes referida y nos revela con mayor claridad algunas de las ideas que Pomar tenía sobre la música mexicana en esos años.

El primer punto a destacar es su convencimiento revolucionario. Pomar había aceptado el nombramiento como oficial de Bellas Artes sin duda porque era una buena oportunidad de volver a la capital y de tener una actividad musical, pero también porque era políticamente activo. Como revolucionario convencido, eso le daba la oportunidad de formar parte del gobierno constitucionalista, es decir, del grupo revolucionario con el que había participado y que ahora estaba en el poder, y lo hacía convencido de que podía aportar algo en la “reorganización” del país.

Terminada repentinamente su labor como funcionario público, Pomar determina solicitar una comisión para atender un asunto de su interés, pero también de interés público, y justifica la solicitud por sus principios revolucionarios y su “cariño ilimitado por el arte patrio”. Acorde con el discurso revolucionario, Pomar habla de la importancia del fomento del “arte nacional” y centra su atención en los “cantos vernáculos”. Igual que en el discurso de Ponce, la idea de música nacional se relaciona directamente con esta música. Al parecer es en los cantos donde encontraban elementos que pudieran definir de algún modo lo nacional.

²⁴⁹ Correspondencia. José Pomar, oficial primero de la Dirección General de Bellas Artes, al C. Primer Jefe del E. C., encargado del Poder Ejecutivo de la Nación, ciudad de México, *ca.* 20/V/1916.

Destaca también en este proyecto musical cierto enfoque etnográfico. Pomar insistía en la necesidad de recopilar, documentar y dar a conocer la música de todas las regiones del país, con particular énfasis en los poblados alejados de las capitales, seguramente en busca de lo auténtico, así como la importancia de documentar los usos “en el medio en que se producen” y los instrumentos utilizados en las comunidades. Esta mirada da un valor intrínseco a las prácticas musicales mismas y, desde la óptica de Pomar, su conocimiento es de la mayor importancia para el “músico entusiasta y patriota”. Cabe mencionar que el término *patriota* no aparece en el primer borrador de esa carta. Esta diferencia invita a preguntarse si Pomar pensaba en esos términos o si decidió incorporarlo de último momento como parte del lenguaje político propio del documento. Sería una diferencia menor si no nos remitiera al tema del nacionalismo, que nos ocupa en este apartado. Claramente Pomar se sentía un compositor entusiasta y revolucionario pero, como ya hemos visto, su música no tenía características nacionalistas o territoriales de ningún tipo, aunque por otro lado compartía la idea de un arte nacional “naciente” donde los músicos académicos tenían un papel importante como creadores y como estudiosos de la música vernácula.

Para 1916 el proyecto ya no era novedoso, ni en la vida del propio Pomar ni en el contexto nacional, pero seguía siendo una tarea pendiente. Volviendo al paralelismo con Ponce (que para entonces estaba exiliado en Cuba), valdría recordar que, según refiere Saavedra, Ponce “da por sentado que el recoger el folklore musical debe ser apoyado por el Estado”. En entrevista de 1917 Ponce declaró: “Hace dos años que me dedico particularmente a recoger y estilizar las canciones populares mexicanas, he tenido dificultades por la falta de apoyo oficial y no he emprendido un viaje de estudio a través de toda la República. ¡Ese ha sido mi deseo!”...²⁵⁰ Y a pesar del interés y los proyectos, siguió siendo una tarea pendiente: dos años más tarde (1919), Ponce denunciaba la falta de “un coleccionador, un folklorista inteligente y metódico que, recorriendo las diversas regiones del país, hubiese recogido lo más interesante y noble del acervo musical del pueblo”.²⁵¹

²⁵⁰ Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, p. 173

²⁵¹ Manuel M. Ponce, “El folklore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, *Revista Musical de México*, vol. I, núm. 5, 15 de mayo de 1919 (citado en Olga Picún y Consuelo Carredano, “El nacionalismo musical mexicano”, p. 9).

Claramente había un terreno común: el conocimiento de la música popular era una preocupación compartida por muchos artistas de la época. Seguramente la diferencia entre ellos estaba en para qué o cómo usar esa música del pueblo.

Volviendo al proyecto pomariano, si bien la idea de recopilar y documentar los cantos populares en su contexto, sus usos y los instrumentos de cada región revela una valoración de esa música, no deja de haber una mirada de otredad. El músico académico va a documentar y en cierta medida valorar las prácticas musicales de las comunidades. La transcripción misma y la presentación en “formas musicales idóneas” ya implican una suerte de “arreglo”, un acto de descontextualización y de resignificación para el uso o el consumo desde las formas de hacer música relacionadas con la academia y con la música impresa. Pomar, sin embargo, toma cierta distancia de las ideas de “estilización” o “elevación” de los cantos a la categoría de arte cuando declara que los cantos serán arreglados o presentados “en formas musicales idóneas [...] que juzgue apropiados al desarrollo y concepción ideológica del trozo musical”. La valoración de la música hecha por Pomar otorga un contenido conceptual más allá de la melodía o la letra de los cantos. Quizá podríamos decir que se sitúa a medio camino entre una intención de conocer a fondo la música nacional y documentar su uso y ese “ennoblecimiento” del arte patrio propuesto por Ponce y al que Pomar no era ajeno.

Finalizado su trabajo en Bellas Artes, y sin oportunidades musicales concretas, continuó su peregrinaje por distintos estados del país con un empleo en la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo que le permitía mantener a su familia pero lo alejaba de la música. Con todo, era un trabajo que, como cuenta él con humor un poco negro, “con el carácter del vulgar burócrata, me puso en condiciones de realizar lo que acaso me negó la de Educación Pública, viajar por varios puntos de la República y realizar en parte mi acariciada y vieja idea: conocer en su medio a nuestro pueblo y saturarme algo de su sentir musical”.

En esos años (1917-1928), Pomar compuso muy poco. Su actividad musical estuvo más relacionada con la difusión, la formación de orquestas, la organización de ciclos musicales, y su periplo lo mantuvo alejado del acontecer musical capitalino. Por más que

podiera estar enterado de lo que pasaba, su posición era marginal y no tenía ninguna posibilidad de participar activamente.

En lo musical atravesaba una etapa que años más tarde definiría como “un periodo inestable de transición”.²⁵² Entre las pocas piezas que compuso entonces hay un pequeño ciclo que podríamos interpretar como una nueva aproximación hacia la música popular: Pomar gira su atención de los cantos populares rurales hacia lo popular urbano. La *Oblación a los compositores populares* (ilustración 17) es un ciclo conformado por tres piezas dedicadas a tres diferentes compositores de música popular: *A la memoria de Teófilo Pomar*,²⁵³ tiempo de danza (XI-1927); *A la memoria de J. Jesús Martínez*,²⁵⁴ tiempo de mazurca (XI-25-1927); *A la memoria de Salvador Pérez*,²⁵⁵ tiempo de vals (XI-12-1928).

²⁵² Véase Verna Arvey, “Mexico’s Significance in Present Day Music”, p. 80.

²⁵³ Teófilo Pomar fue un popular pianista y compositor muy conocido por sus “danzas”. Quizá sabemos más de él por Federico Gamboa, que por las historias de la música. Se dice que probablemente Teófilo Pomar inspiró el famoso personaje de Hipólito, el pianista de *Santa*, la célebre novela de Gamboa. En el libro *Impresiones y recuerdos* de 1893, el autor dedica a Teófilo Pomar el capítulo “Ignorado”. Ahí dice:

“Las danzas eran su especialidad; no creo que nadie hasta ahora le haya superado [...] A pesar de que son muchísimas y de que todas tienen el mismo estilo, no se encuentran dos iguales, les pasa lo que a los hijos numerosos de un matrimonio vigoroso y amante: ostentan en la cara el aire de familia. Verificó con ellas una verdadera conquista del público, conquista lenta, casi una infiltración. En los primeros bailes en que las dio a conocer, la gente las encontró deliciosas, originales, nuevas; con un sabor mixto de voluptuosidad y delicadeza, como si una virgen contara en secreto, muy cerca sus labios en nuestro oído, alguna frase cruda aprendida en la calle. Y aunque se comprendía que aquello no estaba bien, cuando quería uno formalizarse, ya la danza terminaba, decía adiós con sus armonías más puras y a uno lo ganaba una impresión de vaga melancolía, de esas que nos inspiran los grandes dolores de una querida abandonada o el entierro municipal y solitario de una pecadora. Después de la alarma, resultó que no podían pasársela sin la nueva música, que se hizo de moda; y Pomar tuvo el talento de no hacerla imprimir; si querían su música tenían que llamarle a él, que pagarle a buen precio sus horas de trabajo. Durante medio año produjo una cantidad de valeses, schottischs, mazurcas y danzas; hasta que se decidió a publicarlas, a “vestirlas de negro” –como él mismo decía refiriéndose a la tinta de imprenta. Pero la cosa no fue tan fácil cual se creía; no todo el mundo pudo tocar las producciones del maestro, y entonces aparecieron los discípulos.” Sin embargo, tiempo después “ya no tenía discípulos ni le llamaban a tocar en los bailes decentes, porque se sabía en México que era el profesor obligado de los sitios pecaminosos, de las reuniones mal afamadas” (Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, pp. 129-132, en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020020149/1020020149.html>).

En un título de “Propiedad artística y literaria a A. Wagner y Levein, sucesores por las obras musicales que se expresa”, con fecha febrero 16 de 1904, se encuentran varios títulos de Teófilo Pomar: “Ana”, “Pablo” y “Tu mirada”, danzas; “Carmen”, “María”, “Lola”, tres danzas habaneras; “Josefina”, “Eva”, “Luisa”, tres danzas habaneras.

(En: http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080046951_C/1080047209_T80/1080047209_044.pdf).

²⁵⁴ “José de Jesús Martínez, ejecutante del piano, compositor, director de bandas militares, nació en el barrio de Analco, de Guadalajara, Jalisco, el 17 de mayo de 1888; sus estudios pianísticos los realizó en la “Perla de Occidente” y en la capital del país, donde se adhirió a la escuela romántica que encabezaron Ricardo Castro, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva y Miguel Lerdo de Tejada, entre otros. Muy joven sus aptitudes lo llevaron a formar parte del quinteto “Cosío Róbelo”. [...] Martínez fue un compositor de mazurcas, chotis, estudios de piano, marchas y valeses que dentro del marco de la música de la prerrevolución, logró colocar

El título del ciclo ya da pistas para una posible interpretación. Una oblación es, según el diccionario de la Real Academia Española, una “ofrenda y sacrificio que se hace a Dios”. La ofrenda musical, en este caso, se hace desde la música académica para “la divinidad” de la música popular: ¿un acto simbólico que pone a la música vernácula por encima de la académica y que, desde sus recursos, rinde tributo a los no siempre anónimos compositores de la música popular?

Más allá del sugerente título y sus posibles interpretaciones, habría que preguntarse por qué eligió a esos compositores y cómo estableció una relación con ellos y su música. Cabe la posibilidad de que el tributo se refiera al tipo de danza que eligió en cada caso, que hubiera alguna cita a temas de esos compositores o quizá que los escogiera por su cercanía personal o la fama de sus composiciones. Con la información disponible es difícil saberlo, y desde la música tampoco resulta evidente la conexión con los compositores populares. Contrario a lo que podría suponerse por el título de las piezas, la música de esta obra no imita el estilo de las danzas. La relación más directa que se puede establecer es que usa el compás característico y algún patrón rítmico que podría remitir a ellas. Por lo demás, lo que Pomar hace con este grupo de piezas es experimentar con los límites de la tonalidad.

algunas de sus obras en el repertorio que era difundido con regular aceptación, su catálogo de más de cien canciones tiene entre otros títulos: “Corazón mexicano”, “Magdalena”, “ La rancherita”, “ “Te vas”, “El verdadero Jarabe Tapatío”, “El abandonado” “Bonitas tapatías”, “Quimera”, “Primavera”, “ Ojos verdes”, “ Carmelita y Lupe”, “Dulce amanecer” y “Tristes jardines”. La popularidad conseguida por esta última pieza le permitió sortear los difíciles tiempos. Fueron esos días que se trabajaba en salones de fiestas, reuniones privadas, actos cívicos oficiales, o lo que fuera cayendo, así llegó 1916, los Constitucionalistas integraron a su fuerza bélica a músicos con prestigio para formar bandas militares. José de Jesús se integró a la banda de la capital agrupación que en la segunda presentación bajo su dirección, causó tal impacto que fue nombrado Inspector General de las Bandas del Ejército Constitucionalista con grado de Teniente Coronel.” Murió fusilado por los zapatistas en 1916. En: <http://www.lavozdelnorte.com.mx/semanario/2012/06/24/donde-queda-el-piano-parafraseando-la-triste-historia-de-jose-de-jesus-martinez/#sthash.vT6wVVf6.dpuf>

²⁵⁵ De Salvador Pérez dice Juan S. Garrido que “ya había escrito música para varias revistas teatrales y vio por fin publicados en 1909 su danza *Huyó*, letra de Enrique Rodríguez Bucheli y *Hondamente*, versos de Antonio H. Altamirano, o el vals *Ángel* de mis amores que gozó de enorme popularidad, letra de José A. González”. (De *Historia de la música popular mexicana* de Juan S. Garrido, en: <http://www.proceso.com.mx/101421/la-musica-del-centenario-1910>). Un dato adicional sobre él lo encontramos en un texto sobre la cantante María Bonilla, quien “recibió clases del maestro de piano Salvador Pérez, compositor que formaba en la tertulia bohemia de Luis G. Urbina, Ernesto Elorduy y el ilustre Justo Sierra” (En: http://heroicateteladeocampo.com/maria_b.pdf).

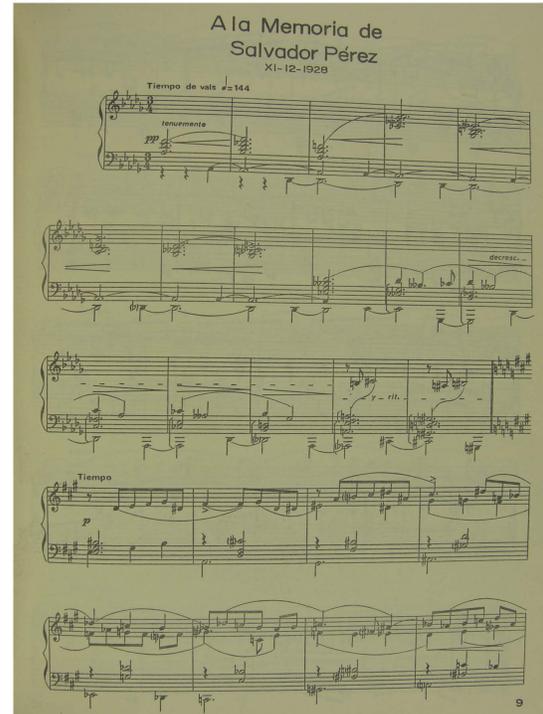
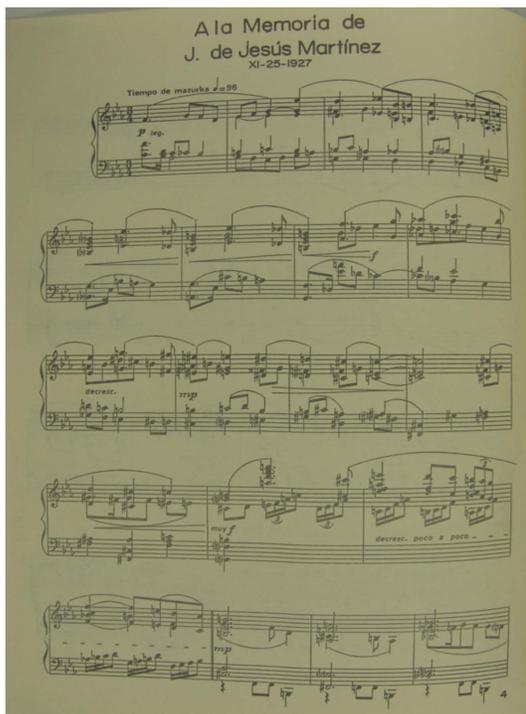
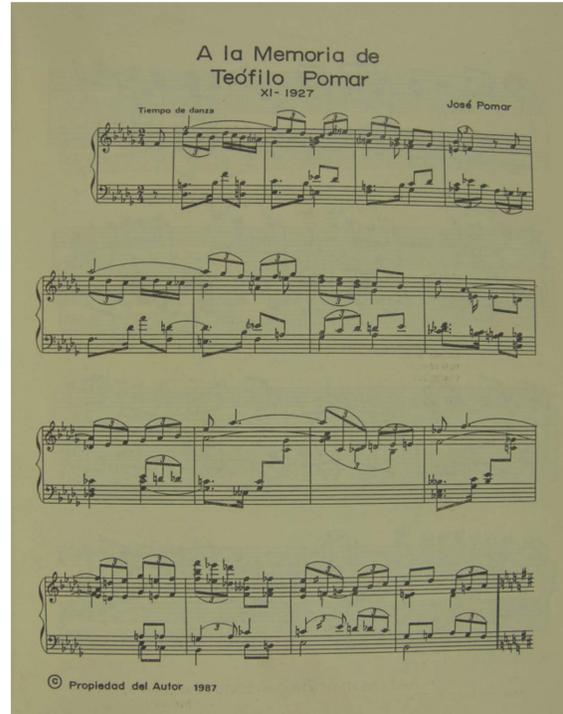
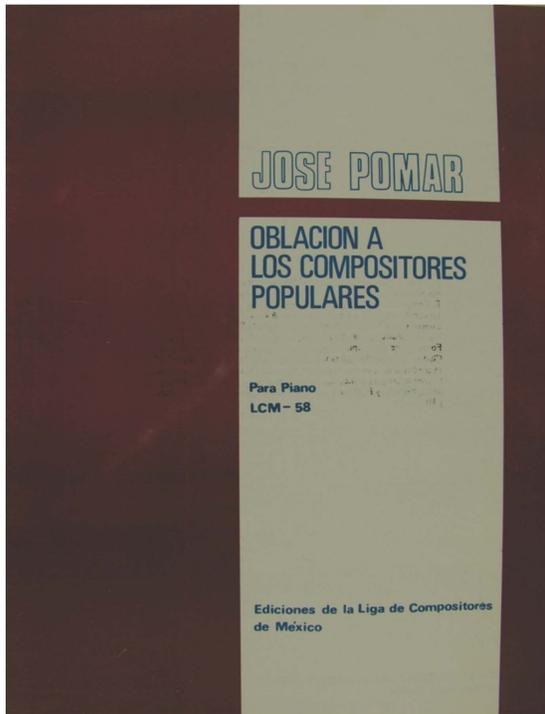


ILUSTRACIÓN 17. *Oblación a los compositores populares*. Ediciones de la Liga de Compositores de México. Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental. IIE, UNAM.

En esta obra nuestro compositor deja de lado la escritura para piano de tipo romántico con elementos de virtuosismo y escribe partituras limpias, con pocas notas y en una tonalidad ampliada. Es decir, teniendo como referente la tonalidad y sin salirse del todo de ella busca evitar la confirmación de la tónica usando recursos como acordes que alternan, o presentan simultáneas, terceras mayores y menores, quintas menores o aumentadas, octavas disminuidas y aumentadas, dominantes con séptima o novena sin resolver, escala por tonos, pasajes cromáticos, etc. De esto resultan piezas disonantes, inestables armónicamente, pero que no dejan de tener una línea melódica claramente tonal (quizá sean éstas las piezas que tocó en el concierto del Ateneo y que a algunos les parecieron emparentadas con Schönberg). Es claro que Pomar estaba buscando componer en un lenguaje moderno y es probable que estuviera replanteándose su acercamiento a la música popular mexicana.

Cuando Pomar regresó a la Ciudad de México, éste era el tipo de música que traía para mostrar, y sus búsquedas compositivas apuntaban a lenguajes contemporáneos, a estar en sintonía con lo que estaba pasando en el mundo. Pero también tenía que sintonizarse con lo que pasaba en la realidad local. Como se vio en el capítulo anterior, cuando regresó a su ciudad se unió al grupo de Carlos Chávez, y en un sentido compartió sus proyectos culturales. Su labor pedagógica y su labor como articulista estaban enmarcadas en este contexto, y, en parte, también su labor como compositor. Por entonces, la “fuerza renovadora” del Conservatorio pretendía plantear un nuevo rumbo para la música y los músicos mexicanos, alejándose de las tendencias europeizantes (aunque sólo en teoría: en las escuelas de música nunca se ha dejado de estudiar y tocar principalmente música académica europea), y encauzar el proyecto nacionalista del que Chávez tomó el liderazgo. Este grupo quería apuntar lo que debía entenderse como música mexicana, cómo había que componer y, en buena medida, qué compositores merecían que su música fuera tocada.

La situación de Pomar en el grupo de músicos de los años treinta era particular: él no pertenecía a la nueva generación que ejecutaba esa “revolución cultural”. De hecho, pertenecía a una de las generaciones de las que renegaban los jóvenes músicos (incluso era un poco mayor que Ponce), pero por esos años definitivamente no era cercano a los planteamientos estéticos de su contemporáneo y parecía estar tanto ideológica como

estéticamente más identificado con la nueva generación. De hecho estaba incluido en los proyectos de este grupo, tenía en él una participación activa, y musicalmente esa aparente cercanía tenía que ser real. Un buen ejemplo de esto es el proyecto de Chávez sobre un “ballet de la Revolución” al que invitó a Pomar a participar. De él nos da cuenta Picún:

Carlos Chávez le encargó la composición de uno de los cuadros de una obra musical escénica monumental –un ballet de la Revolución–, que sería ejecutado durante los festejos del aniversario de la Revolución, en 1930. Dicha obra, que llevaría el título de *Corrido de México*, estaría conformada por cinco cuadros, que contarían la historia de México. La composición de cada uno de estos cuadros fue asignada por el propio Chávez a un compositor diferente: 1. “Época de la conquista”, a Luis Sandi; 2. “Época colonial”, a él mismo; 3. “Época de la Reforma”, a José Rolón; 4. “Periodo revolucionario”, a José Pomar, y 5. “Época futura”, a Vicente T. Mendoza.²⁵⁶

Además de este proyecto de composición colectiva, en los primeros años de su regreso a la Ciudad de México Pomar compuso obras que se estrenaron (aunque no todas, y algunas no se tocaron nunca más). No obstante, como ya hemos visto, su militancia política lo distanció del grupo, lo alejó de Chávez y lo acercó a Revueltas (una relación que falta explorar con detalle). Su labora compositiva también se separó de la de sus colegas del grupo y tomó el rumbo de la música militante.

Un resumen de la relación de Pomar con el nacionalismo podría ser el siguiente. En los años revolucionarios hizo arreglos de canciones populares que estaban en la línea de lo que había hecho y planteado Ponce. Lo más probable es que Pomar estuviera siguiendo una tendencia contemporánea. Así como compuso piezas de salón en sus primeros años, hizo arreglos de canciones mexicanas, más o menos como todos. Le interesaba ser conocido como compositor y para eso había que establecer cercanía con el público, con los demás músicos, con las imprentas. Esto no significa que su estrategia fuera meramente pragmática: en los años inmediatos a los arreglos estaba satisfecho con ellos, los tocaba y los promovía. Más importante aún es que tenía un genuino interés por estudiar y conocer la

²⁵⁶ Olga Picún, “José Pomar: Una labor musical desde la exclusión”, *Correo del Maestro*, pp. 52-53.

música popular y de algún modo creía que en las expresiones vernáculas había algo de identitario. Pomar no era ajeno a las ideas de construcción de nación en los años revolucionarios y posrevolucionarios, pero su idea era más de orden político que estético y tenía relación con el reordenamiento del país tras el porfiriato y los largos años de la guerra. Sin embargo, no buscaba crear música académica nacional. En sus composiciones de entonces no incluyó ningún elemento vernáculo y nunca usó en sus obras material preexistente. Los arreglos que hizo fueron circunstanciales y no parece haber mucha cercanía con los planteamientos de Ponce, ni siquiera en esa época. Años después tomó distancia y declaró que esas armonizaciones habían desfigurado la música.²⁵⁷ En cambio, en la década de 1930 sí compuso música con elementos populares. Hemos visto cómo en el *Preludio y fuga rítmicos* y en *Sonatina* usó elementos de danzón para crear una música original (no hay citas a ninguna obra conocida). Sin embargo, en este caso, las implicaciones de lo popular se referían a la música urbana y proletaria, reprobada desde las elites culturales por sus implicaciones sociales. En *Huapango* (1930), donde también usó elementos de música popular, esta vez de una más cercana a alguna idea de identidad, procedió del mismo modo. Lo que escribió sobre esta obra nos deja ver con bastante claridad sus ideas:

La música para orquesta de esta obra no contiene una de las llamadas “estilizaciones” que tanto han circulado y que califico de desorientadoras y atentatorias; ni busca parcial o total aprovechamiento del material temático de uno u otro de los Huapangos que aquí oímos, casi siempre adulterados y más o menos puros en la costa. Es, llanamente, un trozo que contiene el ritmo rico y movido del baile mexicano y que, sin duda alguna, en su discurso presenta grandes coincidencias, rasgos característicos y, en suma, aspectos semejantes con este o aquel giro de nuestra música, a la que, por separado, no procura imitar. Porque no es imitación el uso de lo que por derecho nos pertenece como pueblo.²⁵⁸

²⁵⁷ Verna Arvey, “Mexico’s Significance in Present Day Music”, p. 80.

²⁵⁸ José Pomar, sobre su obra *Huapango*, en el programa del quinto concierto de la Orquesta Sinfónica de México, 27/XI/1931.

Claramente está presente una conciencia de nación y tal vez de identidad nacional, con manifestaciones artísticas características. Decir “el baile mexicano” lo implica de algún modo, pero no es probable que Pomar comulgara con la idea de un arte nacional institucional. Por otro lado, la relación que establece con la música popular, desde la música académica, es de diálogo respetuoso: toma prestados elementos característicos y desde ahí construye su propio discurso, pero está abiertamente en contra de las “desorientadoras” y “atentatorias” “estilizaciones”, así como del uso de material temático preexistente. Esto en el fondo es lo mismo: si se trata un tema desde la lógica de la música académica, se está estilizando y, en la dinámica del contexto, eso significaba otorgarle un mayor valor que el que tenía por sí solo.

Algo más apunta Pomar sobre esta relación con la música popular, y probablemente esa sea una clave fundamental para entender su postura. Nos dice que su obra presenta “aspectos semejantes con este o aquel giro de nuestra música, a la que, por separado, no procura imitar. Porque no es imitación el uso de lo que por derecho nos pertenece como pueblo”. Aunque, en un sentido, Pomar pertenecía a la elite cultural, se asumía como pueblo, como parte de la clase trabajadora urbana, y no admitía idealizaciones sobre el pueblo (ya fuera en su versión campesina o en su versión industrial). Ese pueblo tenía una identidad y un sonido propios que no necesitaban ser juzgados desde la culta clase académica. Si bien había cierta ambigüedad porque él creaba desde lo académico, su aproximación no aspiraba a ennoblecer o transformar nada sino a dotar de nuevos contenidos, contemporáneos y locales, a su propia música. ¿Es eso un tipo de nacionalismo? Habrá que seguir explorando para responder con seguridad.

Lo cierto es que Pomar dejó de componer ese tipo de obras. Su interés artístico, coherente con su ideología política, lo llevó a dedicarse casi por completo a componer música militante con el convencimiento de que concientizar a la clase obrera era una actividad prioritaria. La composición de música académica y el nacionalismo podían esperar y parecía estar convencido de que llegaría el momento adecuado para el desarrollo de la música nacional. En el texto *Arte revolucionario* Pomar lo plantea así:

Cuando los países libres del mundo capitalista, los opresores y los oprimidos, queden libres de las contradicciones del viejo sistema, de la rapiña imperialista, se guarden la mutua confianza de que habla Lenin, desechen los funestos prejuicios de limitaciones patrioterías, entonces se verá crecer el verdadero nacionalismo, robusto y serio, que ya florece en las diversas y múltiples nacionalidades de que se compone la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, en las que el regionalismo en todas sus ricas manifestaciones (socialista en su contenido, nacional en su forma), debidamente impulsado ya se exhibe sano y sincero.²⁵⁹

²⁵⁹ José Pomar, *Arte musical revolucionario*.

CONCLUSIONES

El archivo de José Pomar es vasto. Por fortuna tenemos no sólo su música, sino una gran cantidad de escritos, cartas, notas de prensa, apuntes y documentos variados que nos permiten entrar en su mundo, trazar los elementos de su biografía y, sobre todo, conocer su pensamiento. Frente a tanta información y tantos documentos interesantes se abre un mundo de posibilidades. En la realidad práctica de la tesis esto planteó una disyuntiva: profundidad o amplitud. Pocas obras y documentos minuciosamente analizados, o muchos documentos y una panorámica de las obras para delinear el contorno de una vida musical. Se optó por la amplitud. Dar a conocer una buena cantidad de documentos pareció más encaminado a cumplir el objetivo de esta investigación que se proponía plantear una narración histórica que interpretara documentos y contextualizara la música de Pomar, además de aportar elementos para extender el conocimiento general de la vida y obra de nuestro compositor. De este modo, en lo planteado en las páginas anteriores se ha buscado integrar la mayor cantidad de documentos en una narrativa que establezca relaciones entre ellos y con las obras a fin de contestar las preguntas de investigación, a las que ahora volveremos.

Una vez terminada esta aproximación a José Pomar podemos decir que su biografía estuvo definitivamente marcada por dos factores: la militancia política y la vida itinerante. Su fortuna musical y la producción de su obra guardan una relación directa con los destinos por los que transitó. Pachuca y la Ciudad de México fueron sus principales centros de actividad artística, porque fue en esas ciudades donde encontró, no sin dificultades, espacios para la vida de músico-compositor que deseaba tener. Curiosamente, estos lugares fueron también los centros más importantes de su actividad política, la de revolucionario constitucionalista en Pachuca y la de comunista en la Ciudad de México. En ambos casos, importantes decisiones, tomadas más desde su ser político que desde el artístico, produjeron un cambio de lugar, físico la primera vez, metafórico la segunda, que lo orillaron a dejar de componer. En los años transcurridos entre estos dos destinos, como hemos visto, Pomar regresó a la Ciudad de México para ser parte activa del gobierno constitucionalista, con un

cargo modesto en la Dirección de Bellas Artes. La decisión de dejar su vida musical en Pachuca para pasar a la administración pública seguramente estuvo motivada por sus convicciones revolucionarias. En este caso, el alejamiento de la actividad compositiva fue una decisión en la que pesó más la militancia política que su ser artístico. Sin embargo, su paso por la administración de la cultura fue breve; después de eso Pomar tuvo empleos burocráticos sin ninguna relación con la música, y aunque se mantuvo musicalmente activo, compuso muy poco. Su actividad artística de tiempo parcial estuvo centrada en la promoción musical. Esa labor sin duda fue importante y al final es un factor relevante de su biografía. Sin embargo, en este caso, haber dejado de componer parece ser más producto de las circunstancias que una decisión consciente. Nos falta un eslabón para armar esta historia: qué pasó cuando era oficial primero en la Dirección de Bellas Artes, las razones por las que se quedó sin ese trabajo, y por qué en la búsqueda de medios para mantener a su familia tomó un empleo del todo alejado del arte pero que lo mantenía en la administración pública. Lo que pasó ahí sería fundamental para entender mejor su relación con el grupo de constitucionalistas y para explicar su vida itinerante y su alejamiento parcial de la música.

Cuando por fin Pomar pudo dedicarse de tiempo completo a la música y se estableció definitivamente en la Ciudad de México, volvió a la composición y produjo obras principalmente para ensambles instrumentales, pero sus afanes compositivos cambiaron y, en congruencia con su ideología y sus posturas políticas, se dedicó casi exclusivamente a componer música con contenido político explícito. Esta decisión, sumada a una muy activa militancia, lo aisló del medio musical, y posiblemente esa combinación de factores lo orilló al silencio creativo para centrar su actividad musical en la docencia (otro aspecto con un peso relevante en su biografía que falta investigar). En resumen, una mezcla de militancia comprometida, decisiones más políticas que artísticas, sumadas a un carácter un poco rebelde y carencia de capital económico explican los periodos de silencio de Pomar, pero también, en buena medida, la producción de su obra, no sólo con relación a los contextos en los que pudo componer sino en cuanto al contenido de su producción.

El resultado es que tenemos, con excepciones puntuales, dos grupos de obras separados por grandes espacios de tiempo: las que van de su primera obra a las compuestas en los años de Pachuca (1898 a 1915 aproximadamente) y las de la década de los treinta. La

parte positiva de esta agrupación de obras es que nos permite ver, además de las grandes diferencias, la relación de Pomar con su tiempo y con la producción musical de sus contemporáneos. En los primeros años el joven compositor hacía más o menos lo mismo que otros hacían: escribir música funcional que pudiera publicarse en una casa editora y, al margen de eso, experimentar componiendo en pequeñas formas para aventurarse después con obras grandes y más complejas, pero todo más o menos dentro de los estándares de la música de salón y de la música europea. Lo que hacía Pomar al componer mazurcas, preludios, piezas programáticas e incluso las sonatas o el concierto era equivalente a lo que hacían sus contemporáneos. También el hecho de tener el piano como centro de su actividad compositiva guarda una relación directa con el contexto. Pomar componía mayoritariamente para piano porque él mismo era pianista, pero también por el lugar que ocupaba entonces el piano en la vida cultural del país (de las clases más favorecidas, sobra decir). La demanda de música de consumo y la gran cantidad de gente que tocaba el piano, con mayor o menor destreza, hacían de ese instrumento un elemento central en la vida cotidiana de las personas, que también daba forma a cierta sensibilidad musical. Para entender esta centralidad del piano no está de más recordar que hacia finales del siglo XIX y principios del XX, para oír música había que hacerla (el fonógrafo y el gramófono se popularizaron hacia la segunda década del XX), y la versatilidad del instrumento lo hacía muy popular: era adecuado para las reuniones, para la música de salón y demás eventos sociales, y al mismo tiempo estaba en su momento de gloria en la música de tradición europea. Así las cosas, vemos que la vida musical de Pomar y sus composiciones respondían a las condiciones generales del ambiente musical de entonces, al que el joven músico trataba de integrarse. De esta época, quizá lo que más destaca en su actividad como compositor sea la constante búsqueda de un lenguaje moderno y propio. Búsqueda que, si hacemos caso a lo que él mismo declara, hizo más o menos en soledad y por sus propios medios.

En el mismo sentido, el abandono del piano en la década de los treinta tiene tanta relación con búsquedas personales como con el medio. No sólo Pomar, sino varios de los compositores contemporáneos, dejaron de tener al piano como centro de su creación. La orquesta era un “instrumento” muy atractivo, con muchísimos recursos, que además era un

poderoso medio de comunicación, pero para el que muchos no componían por resultarles remota, si no es que imposible, la posibilidad de que su música fuera oída. Sin embargo, en los años en los que Pomar volvió a la Ciudad de México, Carlos Chávez y, más tarde, Silvestre Revueltas estaban dando un nuevo impulso a la música sinfónica y apoyando a algunos compositores. Ante ese escenario, era bastante lógico dar un salto creativo y empezar a componer para el gran instrumento colectivo. Si bien es cierto que las obras de Pomar se tocaron poco, en un periodo de pocos años pudo oír su música con la orquesta más importante de entonces. Considerando que por muchos años no compuso ni se dedicó de tiempo completo a la música, el logro no era menor. Además, las obras que concibió en esa época no sólo se articulaban con lo que pasaba en su contexto inmediato sino que mostraban signos de modernidad comparables con lo que pasaba en otros lugares: su obra pionera para ensamble de percusiones y la introducción de ruido en *Ocho horas* son los mejores ejemplos de esto. A sus más de cincuenta años, Pomar estaba prácticamente reiniciando su carrera de compositor, y lo hacía dialogando con la generación que le seguía. Como sabemos, este aparente reinicio prometedor dio un giro que acabó con sus composiciones guardadas en el cajón.

Volviendo al piano, y a los años de Pachuca, entre la producción de Pomar que estaba en completa sintonía con lo que pasaba en su entorno destacan los arreglos de canciones populares para piano. Pomar, como casi todos los de su generación, hizo estos arreglos inspirados en el estilo de Ponce. Al parecer estaba conforme con ellos, pues los usaba en sus presentaciones. Sin embargo, para él también ésta era música funcional. Si bien en varios momentos de su vida propuso recorrer el país recolectando y documentando cantos populares, sus usos e instrumentos, y ciertamente no estaba tan lejos de las posturas de intervenir la música popular para darla a conocer en otros formatos, al parecer no compartía del todo las ideas de Ponce sobre música mexicana y nacionalismo. Lo prueba el hecho de que en esos mismos años, en el resto de su producción no trataba de incorporar elementos de música popular a sus composiciones. El Pomar del primer periodo no buscaba hacer música con identidad nacional. Más tarde, cuando estuvo cercano a los planteamientos nacionalistas de la década de los treinta, también tomó cierta distancia. Aunque es cierto que en esa época hizo referencia a la música popular en *Huapango*, él

declaraba estar en contra de las estilizaciones “desorientadoras y atentatorias”. No sólo eso: en esta nueva etapa, tomando una postura clara, afirmó que sus antiguos arreglos de canciones mexicanas habían “desfigurado” la música. Si antes no hubo ningún escrito que nos revelara una ideología respecto a lo nacional, en la década de los treinta estas declaraciones son buenas referencias para saber dónde estaba parado Pomar. En esta nueva etapa compositiva, cuando integra elementos de música popular (como *Preludio y fuga rítmicos* o la sonatina) no pretende estilizarla. Pomar más bien buscaba crear una música contemporánea que incorporara a las formas tradicionales de la música académica elementos de la música urbana o popular de todos los días. Además, su relación con lo popular la establecía asumiéndose él mismo como pueblo. De cualquier forma, Pomar se apartó de los planteamientos nacionalistas para centrarse en sus posturas marxistas y en crear arte con función social.

Al tratar de responder de qué manera la música no política de José Pomar revela sus posturas políticas y su ideología entramos en terreno complicado. Aquí las relaciones entre ideología y música pueden parecer tan claras desde una mirada y tan forzadas desde otra que es difícil hacer afirmaciones contundentes. Con esta conciencia podemos decir que hay elementos para poder establecer tales asociaciones. En *El juglar*, la primera obra del joven Pomar, si bien no podemos hablar de un pensamiento político o de una ideología específica, sí hay indicios para suponer que en el programa de esta obra se refleja una preocupación social por los desfavorecidos. No es necesariamente el germen de su pensamiento comunista, pero sí habla sobre una particular manera de mirar el mundo y sobre ciertos rasgos de personalidad. Sin embargo, en el resto de las obras del primer periodo, es decir, casi toda su música para piano, no hay ningún elemento para establecer relaciones con un pensamiento político. En las obras de la década de los treinta, si acaso algo puede asociarse con planteamientos ideológicos es la atención que pone Pomar en la música popular urbana. En particular, se ha interpretado aquí al danzón como música de la clase trabajadora. Es cierto que esta danza recorría más o menos impunemente los estratos sociales. Por ejemplo, a los famosos salones de baile, donde el danzón era el rey, acudían personajes de todas las clases sociales. Sin embargo, hubo cierta apropiación del baile por la clase trabajadora. Sabiendo de toda la obra explícitamente política de Pomar y de su intensa actividad en esa

época, no es descabellado pensar que el uso de esta danza tuviera un significado en esa línea. Si se acepta esta hipótesis, también en el *Preludio y fuga rítmicos* la referencia al tango y al danzón podrían tener una interpretación de ese tipo.

Es probable que Pomar tuviera la intención de proyectar algún planteamiento ideológico, y me parece que es un abordaje interesante de estas obras. Sin embargo, para ver concretamente las relaciones ideología-obra lo más indicado sería estudiar la música política. Esta música quizá sea la más pomariana de todas, pues es en ella donde se conjuntan con claridad el ser político y el artista, pero también este grupo de obras es lo que lo alejó de sus contemporáneos. Por un lado, sí, lo acercaba a un grupo con el que compartía ideología, pero también lo apartó del resto, y paradójicamente quizá la música política sea a fin de cuentas una de las mayores aportaciones de Pomar al relato musical de su tiempo. Aunque en este trabajo no se abordó su obra *Ocho horas*, ésta es importante no sólo por poner atención explícitamente en el tema de la realidad de la clase trabajadora sino porque echa mano de recursos novedosos, como la incorporación de ruido a la obra.

Por lo demás, en cuanto a la relación de nuestro compositor con su tiempo y sus contribuciones al relato musical, Pomar fue cercano a sus contemporáneos, a las prácticas musicales y culturales de su tiempo. El lenguaje de sus composiciones (uso de modos, armonía cromática, polifonía), así como el tipo de obras (música de salón, formas de la tradición europea y canciones populares), lo hacen un representante de su época. La cercanía con sus contemporáneos estaba en la forma de componer. En el primer periodo, como ya hemos dicho, no hay nada radicalmente distinto. Cuando mucho hay rasgos característicos de las obras que las hacen originales, como es el caso del programa de *El juglar*, los experimentos del *Ex-Convento de San Francisco en Pachuca* o la sonata para piano. Algo que lo desmarcó de sus colegas, aunque por otro lado le ganó simpatías, fue su manera de explorar los límites de la tonalidad en las piezas de la *Oblación a los compositores populares*. A partir de esta obra parece ser que Pomar se encuentra en esta relación ambigua de cercanía y lejanía con respecto a sus pares. Buscando un lenguaje moderno y contemporáneo, Pomar hizo originales propuestas con las que ayudó a construir el relato musical de su tiempo. Obras pioneras como *Huapango* o *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión* (donde mostraba rasgos sorprendentes de actualidad) son

un antecedente importante de obras más conocidas. Lo que definitivamente lo alejó de sus contemporáneos, en lo musical y lo personal, fue su militancia marxista y sindicalista. Su decisión de componer casi exclusivamente música con contenido político se tradujo en un aislamiento del medio musical en el que empezaba a encontrar sitio. Al final su ser político, que tuvo un peso tan importante en su vida, marcó su destino musical.

Finalmente, para contestar cuál es el aporte de Pomar al medio musical de su tiempo hay que establecer que Pomar participó en diversos “medios musicales”. En distintos momentos formó parte del primer círculo cultural del país, el que estaba en la capital, pero también, por su vida itinerante primero y por su militancia política después, perteneció a círculos culturales reducidos y de un trato más bien cotidiano e íntimo. En ese sentido, su influencia fue más silenciosa, cercana a la gente y a lo local. De su estancia en Pachuca podemos inferir que Pomar llevó a esa ciudad una enseñanza del piano novedosa. Hemos visto que compartía con Moctezuma el interés por la técnica pianística y por la incorporación de Bach a la educación musical, de modo que es probable que en ese, su primer trabajo, ya hubiera tenido influencia en la vida musical del lugar, pero lo más destacable es el modo en el que promovía activar, o renovar, la actividad musical de su ciudad adoptiva, para lo que el Sexteto Pomar fue pieza fundamental. Más tarde, su militancia constitucionalista lo llevó a formar parte de un grupo de importantes intelectuales y políticos que en buena medida decidieron el rumbo del país en los años posteriores a la Revolución. Pomar nunca tuvo un papel importante en el grupo, pero era cercano a ellos, y gracias a eso llegó a la administración pública, primero en el sector cultural y después en el de industria y comercio. Desde esta postura de servidor público, las aportaciones musicales de Pomar fueron de índole práctica. Su plan sobre el Conservatorio y el apoyo para formar escuelas de música en otras ciudades destacan en su breve paso por la administración de la cultura. En los siguientes años, de trabajo burocrático en distintas ciudades, lo que otra vez sobresale de la vida musical de Pomar es su actividad de promotor. Contribuyó a formar la orquesta de Guanajuato y participó en la organización de los conciertos. Finalmente, cuando Pomar regresó a la Ciudad de México hizo aportes musicales desde lo educativo, en cuanto profesor del Conservatorio y participante de la renovación de la institución, pero también como articulista y crítico, y como compositor de

obras novedosas para orquesta y música militante con la que buscaba proponer una alternativa social. Al final, cuando Pomar dejó de lado la composición, su labor como profesor fue la que continuó hasta su muerte, labor que por su naturaleza influye directamente en el medio musical al formar a las nuevas generaciones. Aunque esta influencia musical está un poco desdibujada, no se puede pasar por alto. Pomar, su música y sus ideas representaron un contrapeso, una visión alternativa y un interesante camino a seguir.

Sobre lo estrictamente musical resulta complicado hacer un juicio de valor. Todo análisis parte de presupuestos que se confirman o no al final del trabajo de disección y todo análisis tiene un juicio estético implícito que funciona dentro de un sistema que se explica y se justifica a sí mismo. De ahí que valorar una obra sea un tema realmente complejo y con una buena dosis de subjetividad. Si a eso sumamos el hecho de que los criterios con los que se determina cuáles obras son buenas y cuáles no, cuáles merecen ser programadas o grabadas, suelen ser ajenos a lo estrictamente musical, el tema se complica aún más.

Un posible camino para la valoración estética es comparar obras semejantes. En el caso que nos ocupa, comparar obras de Pomar con obras equivalentes de sus contemporáneos podría aportar elementos para juzgarlas. Sin embargo, por fascinante que pueda resultar esa aproximación, aunque estuvo contemplada para esta tesis, rebasaba sus límites. Queda pendiente esa tarea.

Esta visión panorámica deja necesariamente muchos temas de lado. Algunos han sido nombrados al pasar y otros no aparecen, aunque son sugeridos desde la información aquí expuesta. Entre estos posibles temas de estudio están la música sinfónica de Pomar; su relación con Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Manuel M. Ponce; la música militante; Pomar como educador y como escritor; su paso por Bellas Artes; sus ideas respecto a la reorganización del “Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático” y el plan estudios que presentó para tal institución, así como su intervención en la creación de escuelas de música en Guanajuato y Puebla y la formación de orquestas en Guanajuato y León.

En un sentido, esta investigación no genera un mayor conocimiento directo de la obra de José Pomar, aunque sí ayuda a entenderla mejor. La música, por más que se analice

y se hable sobre ella, tiene que oírse para conocerse. En todo caso, la aspiración es que a partir del conocimiento generado por esta investigación se generen los espacios para su escucha, para poner en circulación esa música que sin duda merece ser atendida, y así ampliar el debate.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Lora, María Esther. "La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto". *Perfiles educativos*, XXVIII, n° 111 (2006), 89-111.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Arnold, John H. *History: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Arvey, Verna. "Mexico's Significance in Present Day Music". *The Etude Music Magazine*, (febrero de 1936), 79-80, 128.
- . "Mexican Musical Memories". *Opera and Concert*, vol. 13 n° 10 (octubre de 1948), 14-15, 32.
- Baqueiro Foster, Gerónimo. "Crónicas musicales: Ruidoso estreno de Carlos Chávez con la suite *Daphnis y Chloe*". *Excelsior*, 15 de noviembre de 1932.
- Bermejo, Manuel M. "La caricatura musical". Texto a máquina, s/f.
- . *Carlos J. Meneses: Su vida y su obra. Ensayo crítico*. México: DAPP, 1939.
- . "Palabras pronunciadas por el Mestro Manuel M. Bermejo, en la velada que se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes el 17 de febrero de 1954, en memoria del Maestro Luis Moctezuma". Texto a máquina, 1954.
- Brennan, Juan Arturo. "Percusiones y proyectos: un ensayo". *Universidad de México*, n° 416 (septiembre de 1985), 59-61.
- Brown, Maurice J. E. "Characteristic piece". *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/054443>> (consultado el 12 de abril de 2015).
- Casco Centeno, Emilio. "Análisis de la Sonatina para piano de José Pomar". *Heterofonía*, n° 134-135 (2006), 109-128.
- Cardona Guzmán, Sergio. "El Maestro José Pomar". *La Música en México. El Día*, julio de 1976.
- Carredano, Consuelo. *Felipe Villanueva: 1862-1893*. México: CENIDIM, 1992.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2004.

- Cosío Villegas, Daniel, *et. al. Historia mínima de México*. México: El Colegio de México, 1994.
- Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, *Recintos culturales*, <<http://cultura.hidalgo.gob.mx>> (consultado el 13 de septiembre de 2012).
- Contreras Soto, Eduardo. “Un reencuentro con José Pomar”. *Heterofonía*, nº 124 (2001), 135-138.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Nueva York: Norton & Company, 1992.
- De Grial, Hugo. *Músicos mexicanos*. México: Diana, 1965.
- Duckles, Vincent, *et al.* “Musicology”. *Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710pg1>> (consultado el 15 de septiembre de 2015).
- Estrada, Julio, coord. *La música de México, vol. 4: Periodo nacionalista*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- . *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- . *Archivo de compositores mexicanos, 2006*, <http://www.esteticas.unam.mx/proyectos/p_compositores1.html> (consultado en septiembre de 2012).
- Escorza, Juan José. "Obertura". *Tesituras*, año 3, nº 4 (mayo-junio 2011), 12-18.
- Herbert, Trevor. “Social History and Music History”. En H. Trevor, R. Middleton y M. Clayton, coords. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. 2ª ed, 49-58. Nueva York: Routledge, 2012.
- Herrera y Ogazón, Alba. El arte musical en México. [México: Departamento editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917]. Facsimil. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- González, Luis, “El liberalismo triunfante”, en varios autores, *Historia general de México*, México: El Colegio de México, 2000.
- Grout, Donald J., y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza, 2004.

- Grout, Donald Jay. "The Music Library and Musicology". *Notes*, Music Library Association, n° 11 (1941), 3-12.
- Jara Gámez, Simón; Rodríguez, Aurelio y Zedillo Castillo, Antonio. *De Cuba con amor... El danzón en México*. México: Instituto Politécnico Nacional, 2006.
- Keefe, Simon P. "Theories of the Concerto from the Eighteenth Century to the Present Day". En Simon P. Keefe, coord. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Latham, Alison, coord. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana: Desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941.
- Madrid, Alejandro L., y Moore, Robin D. *Danzón*, Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- Miranda, Ricardo. *Ecos, alientos y sonidos. Ensayos sobre música mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Veracruzana, 2001.
- . "Identidad y cultura musical en el siglo XIX". En Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coords. *La música en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- . *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y su obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Moctezuma, Luis. *El arte de tocar el piano*. México, 1945.
- Moncada, Francisco. *Grandes músicos mexicanos*. México: Ediciones Framong, 1966.
- Moreno Gamboa, Olivia. *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*. México: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Nagore, María. "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica". *Músicas al Sur*, n° 1 (enero de 2004).

- Noli, Daniel. "José Pomar", cuadernillo que acompaña el disco compacto *Presagio. Música para piano de José Pomar*, Urtext (JBCC041), 2000.
- Pomar, José. "Escalas y modos". *Música. Revista mexicana*, [vol.1, nº1 (1930), 27-35]. Facsímil. México: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1995.
- Picún, Olga. "Entre la legitimidad y el conflicto. Los músicos callejeros en la ciudad postindustrial. Estudio del centro histórico de la ciudad de México y de Ciutat Vella (Barcelona)". Tesis doctoral. Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- . "José Pomar". *Boletín. Escuela Nacional de Música*, nº 34 (junio de 2001), 19-20.
- . "José Pomar: su trayectoria y su música". *Nueva Gaceta Bibliográfica*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, vol. 6, nº 23 y 24 (2003), 291-298 (también en: <<http://www.latinoamerica-musica.net>>, 2005).
- . "José Pomar: Una labor musical desde la exclusión". *Correo del Maestro*, nº 160 (septiembre de 2009), 45-57 (también en: *Pauta*, vol. 31, nº 121 (enero-marzo de 2012), 63-79).
- . "Jacobo Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 88 (2006), 169-202.
- Picún, Olga, y Carredano, Consuelo. "El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios". En Louise Noelle, Hugo Arciniega y Fausto Ramírez, coords. *El arte en tiempos de cambio, 1810/1910/2010*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Ponce, Manuel M. *Nuevos escritos musicales*. México: Stylo, 1948.
- Profesores de Música en el transcurso de los 145 años de la Escuela Nacional Preparatoria* <<http://musica.dgenp.unam.mx/colegio-eeya/directorio>> (consultado el 4 de abril de 2015).
- Prudena, Alfonso. *3 grandes músicos mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1949.
- Rattalino, Piero. *Historia del piano*. Huelva: Idea Books, 2005.
- Revueltas, Rosaura, coord. *Silvestre Revueltas por él mismo*. México: Era, 1998.

- Revueltas, Silvestre. "José Pomar y el canto revolucionario". *El Nacional*, 18 de enero de 1938. En: Revueltas, Rosaura, coord. *Silvestre Revueltas por él mismo*, 196-197. México: Era, 1998.
- Romero, Jesús C. "El camino de Bach". *Historia Mexicana*, vol. 1, n° 4 (1952), 571-589.
- . *Chopin en México*. México: Imprenta Universitaria, 1950.
- Root, Deane L. "The Pan American Association of Composers". *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, n° 8 (1972), 49-70.
- Saavedra, Leonora. "Manuel M. Ponce y la canción mexicana". *Heterofonía*, n° 142 (2010), 155-182.
- . *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*. Tesis de doctorado. Universidad de Pittsburgh, 2001.
- Sevilla, Amparo. *Los templos del buen bailar*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- Slonimsky, Nicolás. *La música de América Latina*. Traducción de M. Eloísa González Kraak. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.
- Symonds, Guillermo Eduardo. "El arte nacional". *El País*, año III, tomo V, n°186, viernes 15 de noviembre de 1901.
- Tello, Aurelio, coord. *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- Treitler, Leo. "The Historiography of Music: Issues of Past and Present". En Nicholas Cook y Mark Everist, coords. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Ulloa, Berta. "La lucha armada (1911-1920)". En varios autores. *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2000.
- Velazco, Jorge. "El pianismo mexicano del siglo XIX". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, n° 50 (1982), 205-239.
- Wegman, Rob C. "Historical Musicology: Is It Still Possible?". En M. Clayton, T. Hernert y R. Middleton, coords. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. 2ª ed., 40-48. Nueva York: Routledge, 2012.

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

**Archivo de los Músicos Disidentes Mexicanos. Archivo Histórico Documental,
Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.**

Correspondencia (orden cronológico)

Guillermo Symonds a José Pomar, Mina de Sant Gertrudids, Hidalgo, 28 de octubre de 1903.

Guillermo Symonds a José Pomar, 15 de abril de 1904.

Guillermo Symonds a José Pomar, Pachuca, Hidalgo, 23 de marzo de 1908.

José Pomar al director de la Escuela Preparatoria, Ing. Andrés Manning. Pachuca, Hidalgo,
16 de mayo de 1915.

José Pomar, Ciudad de México, 14 de diciembre de 1915.

José Pomar al Encargado del Despacho de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas
Artes, Ciudad de México, 3 de enero de 1916.

José Pomar, oficial primero de la Dirección General de Bellas Artes, al C. primer jefe del E.
C., encargado del Poder Ejecutivo de la Nación, Ciudad de México, 20 de mayo de
ca. 1916.

José Pomar a Manuel Rosas, Guadalajara, Jalisco, 30 de noviembre de 1928.

[José Pomar], [Guadalajara], [Jalisco], [ca. 1928].

José Pomar a Fausto Pomar, Ciudad de México, 24 de diciembre de 1928.

José Pomar a sus hijos, Ciudad de México, 8 de enero de 1929.

José Pomar a Gilberto Alcérreca, 9 de junio de 1928.

José Pomar a Fausto Pomar, Ciudad de México, 22 de febrero de 1929.

José Pomar a Fausto Pomar, Ciudad de México, 9 de mayo de 1929.

José Pomar a Luz Pomar, 12 de mayo de 1929.

José Pomar a Luz Pomar, 13 de mayo de 1929.

José Pomar a Fausto Pomar, Ciudad de México, 21 de mayo de 1929.

José Pomar a Fausto Pomar, Ciudad de México, 11 de septiembre de 1929.

Documentos biográficos

Anónimo. *José Pomar*, 1974.

Pomar, José (?). *José Pomar y Arriaga*. Manuscrito, s/f.

Pomar, José. [*Texto autobiográfico*]. Manuscrito, ca. 1930.

—. *Datos sobre mi vida*. Manuscrito, 1958.

Escritos de José Pomar

Pomar, José. *Arte musical revolucionario*. Texto a máquina, s/f.

—. *El juglar*. Programa de la obra a máquina, s/f.

—. *Enhebrados musicales: El 3er Concierto de la Orquesta Sinfónica*. Manuscrito, 1932.

—. “Proyecto para la realización de un taller de grabado e impresión musical”. Texto a máquina, 14 de marzo de 1916.

—. *Informe*. Asociación Nacional de Modelistas Ferrocarrileros. Manuscrito, 21 de julio de 1943.

Partituras

Pomar, José. *3 preludios, 3 interludios*. Manuscrito, 1906-1915.

—. *4 mazurkas*. Manuscrito, Pachuca, Hidalgo, 1908.

—. *Preludio 1º en sol mayor para piano dedicado a Manuel M. Ponce*; Manuel M. Ponce, *Mazurka 17 en sol mayor para piano dedicada a José Pomar*. Edición facsimilar, Ediciones de la Liga de Compositores de México, México, 1989.

—. *Postludio*. I. Para Manuel M. Bermejo. Poco allegro. Manuscrito, 1902.

Prensa

Cardona Guzmán, Sergio. “El Maestro José Pomar”. *La Música en México*. *El Día*, 1 de julio de 1976.

Pomar, José. “Bach y la educación musical”. *Música. Revista Mexicana*, vol. III, nº 1 (agosto de 1931), 3-4.

Programas de concierto

Festival Wagner. Celebración del primer centenario del genio musical Ricardo Wagner, Pachuca (Hidalgo). Jardín de la Independencia, Salón de actos del profesorado, 4ª de Matamoros y Teatro B. De Medina, respectivamente, 22/V, VI, VII [?]/1913.

Recital extraordinario dedicado al gremio estudiantil. Pedro Luis Ogazón, piano. Ciudad de México, 2 de abril de 1916.

Recital de piano (extraordinario) organizado por Revista Nacional, a la clase estudiantil de México. Pedro Luis Ogazón, piano. México, s/f.

Primer recital de piano de la señorita profesora María C. Arias, dedicado a su maestro José Pomar. Pachuca, Hidalgo, Teatro Bartolomé Medina, 18 de marzo de 1914.

Pomar, José, "Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión". Programa de concierto: Tercer concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de México. Carlos Chávez, director; Silvestre Revueltas, subdirector; Luis Sandi, director invitado. Teatro Hidalgo, México, 11 de noviembre de 1932.

Otros escritos

Bermejo, Manuel. *La caricatura musical.*

Bermejo, Manuel. *Palabras pronunciadas por el Mestro Manuel M. Bermejo, en la velada que se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes el 17 de febrero de 1954, en memoria del Maestro Luis Moctezuma.*

ANEXOS

TABLAS DE COMPARACIÓN DE VERSIONES DEL CONCIERTO PARA PIANO

Piano

I. Molto allegro

Compás	Sexteto	O1	O2
1-15	Inicia el piano solo. No hay deferencia entre versiones, excepto algunos cambios de escritura		
37-41			A partir de este punto la escritura del piano está incompleta
42-45			En c. 42 y 44, M.I. diferente
46-53			
54-70	Diferencias de notas. - c. 55 M.I. - c. 57 Alteraciones - c. 58-59 - c. 68		Sólo línea melódica. Igual a O1
71-78			c. 71-75 no hay línea de piano escrita, pero claramente es la misma
79-94	c. 94 Diferente escritura. Escala desc. 32avos.		
95-106	El pasaje de piano solo es más largo. Se extiende hasta C.		
125-161		Escritura diferente tanto en el piano como en la orquesta. No es posible hacer una comparación detallada porque el piano de O2 está escrito completo	
162-173		Escritura enarmónica	
174-189			
204-210			
211-220			Ideas semejantes, pero no es igual que las otras versiones
221-266			Excepto los últimos dos compases, no está escrito. Este final es distinto a las otras versiones.
267-274			
275-280			Escritura diferente. Acordes (¿guía?).

II. Lento

Compás	Sexteto	O1	O2
	La escritura de esta versión y la de O1 es prácticamente la misma. Hay algunas notas diferentes. c.11 Último tiempo M.D. c.43 M.I. En los compases 25 a 30 hay	Hay una versión alternativa, más elaborada, escrita a lápiz en los espacios disponibles de la partitura. (No pentagrama adicional)	En todo el movimiento el piano está escrito parcialmente. La escritura es parecida a la versión alternativa de O1. No hay ninguna barra de repetición.

	una versión alternativa (pentagrama adicional). No hay ninguna barra de repetición.		
--	---	--	--

III. Andante con motto

Compás	Sexteto	O1	O2
1-45	La escritura del piano es básicamente la misma. Hay algunas discrepancias de notas entre la versión de sexteto y O1.		
46-68	Completamente diferentes En O2 agrega compases. Único lugar donde tanto el piano como la orquesta son diferentes a las primeras versiones.		
		- c. 46-59 - c. 60-69. Piano solo	- c.46 Escritura diferente y 4 compases más - Piano solo 18 compases - 34 compases agregados (piano + orquesta)
70-91			
92-132	En este pasaje de piano solo, además de la línea melódica de la mano derecha (igual en las 3 versiones), se presenta con notas pequeñas cómo se puede adornar (¿acaso improvisar?) * desde c. 114, además de los arpeggios, hay acordes sobre cada nota de la línea melódica (Andante con motto)	M.D. Misma línea melódica. M.I. Igual (Andante con motto)	Sólo está escrita la línea melódica de M.D. (Moderato)
133-139	M.D. Acordes	M.D. Línea melódica	M.D. Acordes. Algunos cambios de octava

Orquesta

I. Molto allegro

Compás	O1	O2	Observaciones
16-31	Cuerdas	Cuerdas, flauta, oboe, clarinete, armonio	- Violín 1. Igual - Violín 2. Cambios (c. 19) - Viola. Diferente escritura. En relación con armonio - Chelo. Algunos cambios. Todo una octava arriba en O2 - Contrabajo. Algunos cambios. Todo una octava arriba en O2
25			- A partir de este compás se agregan clarinete, flauta y armonio
32	Cuerdas (pizz.) Oboe y clarinete	Cuerdas (pizz.) Flauta y clarinete	
37	Cuerdas	x	- En O1 un octavo pizz. en todas las cuerdas
38-41	Cuerdas y clarinetes	Cuerdas y clarinete	- Igual
42-45	Todos	Todos	- Escritura semejante
46-53	Todos	Todos	- Escritura semejante
54-70	Todos (c.62-67)	x	- En estos compases de O1 los instrumentos están anotados con lápiz. Seguramente es posterior.
71-78			- Escritura semejante
79-94			- Escritura semejante
95-106	Piano solo		
107-125	Orquesta sin piano	Orquesta sin piano	
126-161	Todos	Todos	- Escritura diferente tanto en el piano como en la orquesta
162-173			- Escritura semejante pero no con todas las cuerdas en O2
			- Escritura semejante pero no con todas las cuerdas en O2
174-188			- Igual
189-204	Cuerdas (sin piano)	Orquesta completa (sin piano)	- Escritura parecida en cuerdas, pero O2 aumenta alientos y armonio
207-210	Cuerdas	Cuerdas	- Igual
217-225	Todos	Todos	- Escritura semejante
226-266	Piano solo		
267-280			-

II. Lento

Compás	O1	O2	Observaciones
1-10	Cuerdas	Cuerdas	- Violín 1. Igual - Violín 2. Diferente. En O2 inicia en c.5 - Viola. Igual, excepto c. 5 - Chelo. En O2 no hay división de chelos. Primera línea igual - Contrabajo. Igual (c. 8-9 octava más aguda en O2)
17-25	Cuerdas	Cuerdas	- Violín 1. Igual

			<ul style="list-style-type: none"> - Violín 2. Diferente. Inicia en c. 20 en O2 (¿intercambio con las violas?) - Viola. Escritura semejante. Notas diferentes c. 21-24 - Chelo. En O2 no hay división de chelos. Primera línea igual hasta c. 20 (21-24 diferentes) - Contrabajo. Diferentes c. 21-22
31-41	Todos	Todos	<ul style="list-style-type: none"> - Clarinete. Desde c. 35 es diferente. En O2 esa línea aparece en el armonio - En O2 hay 7 compases adicionales de orquesta
42-45	Todos	Todos	<ul style="list-style-type: none"> - Alientos. Diferente escritura y distribución alternando con el armonio en O2. - Violín 1. Ligeramente diferente - Violín 2. - Viola. Diferente c. 44 - Chelo. Diferente c. 44 - Contrabajo. Igual. Diferentes octavas
49-57	Cuerdas y corno	Cuerdas y corno	<ul style="list-style-type: none"> - Corno. Ligeramente diferente - Violín 2. En O2 empieza en c. 52 - Viola. Ligeramente diferente

III. Presto ma non troppo

Compás	O1	O2	Observaciones
1-4	Clarinete y fagot	Clarinete y armonio	
12-15	Flauta, oboe y corno	Flauta y clarinete	
	Clarinete y fagot	Clarinete y corno	
46-68	Completamente diferentes En O2 agrega compases. Único lugar donde tanto el piano como la orquesta son diferentes a las primeras versiones		
			<ul style="list-style-type: none"> - c.46 Escritura diferente y 4 compases más - Piano solo 18 compases - 34 compases agregados (piano + orquesta)
70-75			- Escritura semejante
76-91	Toda la orquesta haciendo lo mismo en O1 (c. 76-80 y 83-87)	Alternando entre cuerdas y alientos en O2 (c. 76-80 y 83-87)	
92	Piano solo (andante con motto)	Piano solo (moderato)	
133-139	Todos	Todos	<ul style="list-style-type: none"> - Flauta y oboe igual - Clarinete. Más notas en O2 - Fagot y armonio más o menos equivalentes - Violín 2. Diferente - Viola. Diferente registro - Chelos. Segunda mitad de 138 y 139 diferente
140	Meno	Molto allegro	- 140-145. Igual

**CONCIERTO PARA PIANO CON ACOMPAÑAMIENTO DE ORQUESTA
DE JOSÉ POMAR**

Concierto para piano con acompañamiento de orquesta

José Pomar
(1880-1961)

Molto Allegro

The image displays a musical score for a piano concerto. The top section contains the orchestral parts for the woodwinds and brasses, followed by the string section. The bottom section shows the piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked 'Molto Allegro'. The piano part begins with a forte (f) dynamic and features intricate passages with trills, grace notes, and fingering indications (5, 8^{va}). The orchestral parts are currently blank, indicating they are to be filled in by the performer.

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Corno inglés

Fagot

Trompa en Fa

Tuba

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Piano

Molto Allegro

f

5

8^{va}

5

8^{va}

Piano score, measures 5-10. The right hand features a complex rhythmic pattern with five-measure rests and eighth-note runs. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

Piano score, measures 10-15. The right hand continues with eighth-note runs, marked with a *8^{va}* (octave) sign. The left hand has a *decresc. poco a poco* (decrescendo poco a poco) instruction. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

Orchestra score, measures 15-20. The section is marked *Poco piu* and *fp* (fortissimo). It includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The strings play sustained notes and rhythmic patterns.

Piano score, measures 20-25. The right hand features eighth-note runs with triplets and a *8^{va}* (octave) sign. The left hand has a triplet of eighth notes. The section is marked *Poco piu*. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the staff.

Orchestra score, measures 20-25. The section is marked *Poco piu*. It includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The strings play sustained notes and rhythmic patterns. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the staff.

30 35

Ob. *

Cl.

Vln. 1 *pp*

Vln. 2 *pp* pizz.

Vla. *pp* **f** pizz.

Vc. *pp* pizz.

Cb. *pp* pizz.

cuerda

mf



40

Cl. *pizz.*

Vln. 1 *pizz.*

Vln. 2 *pizz.*

Vla. *f* **f**

Vc. *f* **f**

Cb. *f* **f** pizz.

f **f**

f decresc.

* Las notas en color gris corresponden a las que fueron agregadas con lápiz en la primera versión del concierto.

A

Fl. *p* *p* 45

Ob.

Cl.

Cor. i. *f*

Fag. *f*

Trmp. *f* *f*

Vln. 1 *p* *p*

Vln. 2

Vla. arco *f* *f*

Vc. arco *f* *f*

Cb. arco

A

p *f* *p* *f*

* En este compás, y en el número 45, Pomar escribió a lápiz "con 8vas" en ambas líneas melódicas.

+ El pentagrama del corno inglés está tachado con lápiz en la partitura de la primera versión con orquesta. En algunos casos esta línea melódica ha sido asignada al segundo oboe. Aquí se muestran las dos posibilidades.

Tempo I°

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Cor. i.

Fag. *f*

Trmp. *f*

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Detailed description: This block contains the musical notation for the woodwind and brass sections of a symphony. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor. i.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trmp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'Tempo I°'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The woodwinds and brass play a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The Flute and Oboe parts have a slur over the first two notes of the phrase. The Clarinet and Bassoon parts have a slur over the first two notes of the phrase. The Trumpet part has a slur over the first two notes of the phrase. The Violin 1 and Violin 2 parts have a slur over the first two notes of the phrase. The Viola part has a slur over the first two notes of the phrase. The Violoncello part has a slur over the first two notes of the phrase. The Contrabass part has a slur over the first two notes of the phrase.

Tempo I°

f

Detailed description: This block contains the musical notation for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I°'. The piano part features a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *f* (forte). The right hand has a series of sixteenth notes with a slur over the first two notes of the phrase. The left hand has a series of sixteenth notes with a slur over the first two notes of the phrase. The piano part is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

50 **poco rall..** **Poco meno** 55

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Poco meno
cantabile
poco rall..
mf



60 **Poco rall.**

B Tutti

65 **Tempo** **lento** 70

Fl.
Ob.
Cl.
Cor. i.
Fag.
Trmp.
Tba.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Tempo **lento** **B**

ff
8va
tr

* El pentagrama de la tuba está tachado con lápiz en toda la partitura de la primera versión con orquesta.

Tempo
75

Fl. *ten.*

Ob. *ten.*

Cl. *ten.*

Cor. i.

Fag. *ten.*

Trmp. *ten.*

Tba.

Vln. 1 *ten.*

Vln. 2 *ten.*

Vla. *ten.*

Vc. *ten.*

Cb. *ten.*

Tempo

8^{va}

Tempo I°

80

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Cor. i.

Fag. *p*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Tempo I°

8^{va}

8^{va}

Ob.

Cl.

Cor. i.

Fag. 1°
p

Trmp. 1°
p

Vln. 1

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. pizz. *p*

8^{va}-----1

8^{va}-----1

8^{va}-----1

8^{vb}-----1

Detailed description: This page of a musical score, numbered 10 and 85, features a full orchestral and piano arrangement. The instruments are arranged in staves from top to bottom: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor. i.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trmp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The score covers measures 85 through 88. The woodwinds and brasses have sparse parts, with dynamic markings of *p* (piano) and first endings (1°). The strings play sustained chords, also marked *p*. The contrabass is marked *pizz.* (pizzicato). The piano part at the bottom features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with first endings (8^{va}) and first endings (8^{vb}).

115

Fl. *p* *cresc.*

Ob. *p* *cresc.*

Cl. *p* *cresc.*

Cor. i.

Fag. *p*

Trmp. 1° *p*

Vln. 1 *p* *arco* *ff*

Vln. 2 *pizz.* *p* *cresc.* *arco* *ff*

Vla. *pizz.* *p* *cresc.* *arco* *ff*

Vc. *pizz.* *p* *cresc.* *arco* *ff*

Cb. *pizz.* *p* *cresc.* *arco* *ff*

120

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. ^{2°} *ff* *p*

Cor. i.

Fag. *ff* *p*

Trmp. *p* unis.

Vln. 1 *p* pizz.

Vln. 2 *p* pizz.

Vla. *p* pizz.

Vc. *p* pizz.

Cb. *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 14 and starting at measure 120, features ten staves for various instruments. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts begin with a dynamic marking of *p* (piano) at measure 120. The Clarinet (Cl.) part is marked *ff* (fortissimo) until measure 119, then changes to *p* at measure 120. The Bassoon (Fag.) part is marked *ff* until measure 119, then *p*. The Trumpet (Trmp.) part is marked *p* and includes the instruction "unis." (unison) at the end of the page. The Violin 1 (Vln. 1) part is marked *p* and includes the instruction "pizz." (pizzicato) at measure 120. The Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts are all marked *p* and include the instruction "pizz." at measure 120. The Contrabass (Cb.) part is marked *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

125

Fl.
Ob.
Cl.
Cor. i.
Fag.
Trmp.
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

125

126

127

128

Detailed description: This block contains the musical score for measures 125 through 128. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor. i.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trmp.), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows the beginning of a new section at measure 125, marked with a double bar line and a key signature change to one flat. The woodwinds and strings have rests, while the piano part begins with a rhythmic pattern of eighth notes.



130

Cl.
Trmp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Piano

130

131

132

133

Detailed description: This block contains the musical score for measures 130 through 133. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Trumpet (Trmp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Piano. The score begins at measure 130 with a double bar line. The Clarinet and Trumpet parts have rests. The Viola part has a melodic line starting in measure 130. The Piano part has a complex rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando) for the Clarinet and Viola, and *arco* for the Viola. A *diviso* marking is present in the piano part at measure 133.

Musical score for measures 133-136. The score includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Piano. The Oboe and Bassoon parts are mostly rests, with some notes in measure 136. The Violin 2 part has a dynamic marking of *f* and includes the instruction *arco*. The Viola part has a dynamic marking of *f* and includes the instruction *arco*. The Cello part has a dynamic marking of *f* and includes the instruction *piz.*. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents, marked with a circled 8.



Musical score for measures 137-140. The score includes parts for Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Piano. The Violin 2 part has a dynamic marking of *f* and includes the instruction *arco*. The Viola part has a dynamic marking of *f* and includes the instruction *arco*. The Cello part has a dynamic marking of *f* and includes the instruction *piz.*. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents, marked with a circled 8.

D

140 arco

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *p* arco

Vc. *p*

Cb. *p*

D

pp

f e vivo

145

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

f

* En estos cuatro compases se han agregado a lápiz, junto a las cuerdas, los nombres de los alientos. No es claro si deben doblarlas o sustituirlas.

150

Cl.
Fag.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

f e vivo
8va

155

160

Fl.
Cl.
Cor. i.
Fag.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

f
8va

*En estos cuatro compases se han agregado a lápiz, junto a las cuerdas, los nombres de los alientos. No es claro si deben doblarlas o sustituir las.

E 165

The image shows a page of a musical score for an orchestra, page 19. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for various instruments. A rehearsal mark 'E' is placed above the first measure of the Flute part. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). The Flute part starts with a circled '8' above the first measure. The Oboe part has a circled '2°' above the first measure. The Clarinet part has a circled 'p' above the first measure. The Bassoon part has a circled 'p' above the first measure. The Trumpet part has a circled 'f' above the first measure. The Violin 1 part has a circled 'f' above the first measure. The Violin 2 part has a circled 'f' above the first measure. The Viola part has a circled 'f' above the first measure. The Violoncello part has a circled 'f' above the first measure. The Contrabass part has a circled 'f' above the first measure. The Piano part has a circled 'ff' above the first measure. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a circled '8' above the Flute part and a circled '2°' above the Oboe part. The second measure is marked with a circled 'p' above the Clarinet part and a circled 'p' above the Bassoon part. The third measure is marked with a circled 'f' above the Trumpet part. The fourth measure is marked with a circled 'f' above the Violin 1 part, a circled 'f' above the Violin 2 part, a circled 'f' above the Viola part, a circled 'f' above the Violoncello part, a circled 'f' above the Contrabass part, and a circled 'ff' above the Piano part. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor. i. (Cor. i.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trmp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Piano.

This musical score page contains measures 167 through 170. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 167-168 play a melodic line with accents and slurs, marked *f*. Measures 169-170 are silent.
- Oboe (Ob.):** Measures 167-168 play a melodic line with accents, marked *f*. Measures 169-170 play a melodic line with accents, marked *p*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 167-168 play a melodic line with accents, marked *f*. Measures 169-170 play a melodic line with accents, marked *p*. A second clarinet part (*2°*) is indicated in measure 169.
- Cor. i. (Cor. i.):** Measures 167-168 are silent. Measures 169-170 play a melodic line with accents, marked *f*.
- Bassoon (Fag.):** Measures 167-168 play a melodic line with accents, marked *f*. Measures 169-170 play a melodic line with accents, marked *f*.
- Trumpet (Trmp.):** Measures 167-168 are silent. Measures 169-170 play a melodic line with accents, marked *f*.
- Violin 1 (Vln. 1):** Measures 167-168 play a melodic line with accents, marked *f*. Measures 169-170 are silent.
- Violin 2 (Vln. 2):** Measures 167-168 play a melodic line with accents, marked *f*. Measures 169-170 play a melodic line with accents, marked *f*.
- Viola (Vla.):** Measures 167-168 play a melodic line with accents, marked *f*. Measures 169-170 are silent.
- Violoncello (Vc.):** Measures 167-168 play a melodic line with accents, marked *f*. Measures 169-170 play a melodic line with accents, marked *f*.
- Double Bass (Cb.):** Measures 167-168 play a melodic line with accents, marked *f*. Measures 169-170 play a melodic line with accents, marked *f*.
- Piano:** Measures 167-168 play a complex melodic line with accents, marked *ff*. Measures 169-170 play a complex melodic line with accents, marked *ff*. There are markings for *8va* (octave up) in measures 167 and 170.

180

Fl.

Ob.

Cl.

Cor. i.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

p



(8)

185

decresc. poco a poco

F Poco piu
arco 190 195

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

8va
F Poco piu

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

200

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

205 pizz. f pizz. f pizz. f

f

210

G

215

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

G

ff subito

Molto meno

Fl.

Ob.

Cl.

Cor. i.

Fag.

Trmp.

Tba.

8^{va}

220

arco

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f arco

cresc. e rall.

ff

Molto meno

f

cresc. e rall.

ff

Tempo

225

molto rall.

Musical score for measures 225 to 230. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor. i.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trmp.), Trombone (Tba.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part is also shown. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Tempo' with a metronome marking of 225. The section ends with a 'molto rall.' (molto ritardando) marking. The piano part features a complex texture with many chords and moving lines.



230

Tempo

Tranquillo

8va 235

Musical score for piano from measure 230 to 235. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Tempo' and the mood is 'Tranquillo'. The score includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and an *8va* (octave) marking. The piano part features a complex texture with many chords and moving lines.



8va 240

Musical score for piano from measure 240 to 245. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score includes dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The piano part features a complex texture with many chords and moving lines.

245 *pp* *8va*

250 *p* *accel. poco a poco al tempo*

255

260 **H** *Allegro*

265 *f e poco cresc.* *8va* *ff*

Fl.

Ob.

Cl.

Cor. i.

Fag.

Tmp.

Tba.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

H *fff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 245 to 265. It features a piano part at the top and an orchestral part below. The piano part begins at measure 245 with a dynamic of *pp* and includes an *8va* marking. At measure 250, the dynamic changes to *p*, and there is a tempo instruction: *accel. poco a poco al tempo*. Measure 260 is marked with a rehearsal sign **H** and the tempo *Allegro*. The orchestral part starts at measure 265 with a dynamic of *f e poco cresc.* and includes an *8va* marking. The score concludes at measure 265 with a dynamic of *fff*. A rehearsal sign **H** is also present at the beginning of the piano part in measure 260.

* Este compás tiene, a lápiz, la indicación: "Con 8vas".

Fl. *ten.* *rall.*

Ob. *ten.*

Cl. *ten.*

Cor. i.

Fag. *ten.*

Trmp. *ten.*

Tba.

Vln. 1 *ten.*

Vln. 2 *ten.*

Vla. *ten.*

Vc. *ten.*

Cb. *ten.*

ten. *rall.*

270

8

6

Fl. p p p 280

Ob.

Cl.

Cor. i.

Fag.

Trmp.

Tba.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Piano part with triplets and eighth notes.

1 **Lento** 5

Fl.

Ob.

Cl.

Cor. i.

Fag.

Trmp.

Tba.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

pp

Lento

10

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p



15

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

f

ff

p

f

pp

20

3

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.



25

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

p

f

30

I

Musical score for measures 30-33. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trmp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 31-33. Dynamics include *p* and *pp*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measures 31 and 32.

I

Piano (Pno.) score for measures 30-33. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 31-33. The piano part features intricate textures, including sixteenth-note runs and dense chordal structures.

45

Fl. *f* *pp*

Ob. *f* *pp*

Cl. *f* *pp*

Cor. i. *f* *pp*

Fag. *f* *pp*

Trmp. *f* *pp*

Tba. *f* *pp*

Vln. 1 *f* *pp*

Vln. 2 *f* *pp*

Vla. *f* *pp*

Vc. *f* *pp*

Cb. *f* *pp*

Pno. *ff* *p*

9 8^{va} 3

p

Musical score for Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb., and Pno. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb.) are mostly silent in the first three measures, with a final measure showing a melodic line starting with a dynamic marking of *dim* and *p*. The piano (Pno.) part features a complex texture with multiple voices, including a dense sixteenth-note passage in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical score for Trmp., Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The trumpet (Trmp.) part begins at measure 50 with a dynamic marking of *f* and includes a first ending bracket labeled *1a*. The strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb.) play a melodic line with a dynamic marking of *p*. The woodwinds (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb.) play a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Presto ma non troppo

0 5

Fl.

Ob.

Cl.

Cor. i.

Fag.

Trmp.

Tba.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

Presto ma non troppo

p

p

fp

fp

8^{va}

id

10

Fl.

Ob.

Cl.

Pno.

f

f

f

8va

id

15

20

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Pno.

p

p

tr

25

Pno.

fp

fp

8vb

8vb

J

Cl. *1o*
Cor. i.
Fag.
Trmp.
Vla. *pizz.*
Vc. *cresc.*
Pno. *6* *8va* *cresc.*



Fl.
Ob.
Cl.
Vln. 1 *mf*
Vln. 2
Vla. *arco*
Vc. *pizz.*
Cb.
Pno. *6* *8va*

K

35

Fl.

Ob.

Cor. i.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

f

p

pizz.

f

p

f

8va

9

K

40

Cl. *1^o*

Cor. i. *p*

Fag. *p*

Tba.

Vln. 1

Vln. 2 *pizz.*

Vla.

Vc. *p* *p*

Cb.

Pno. *1^o* *2^{da}*

This musical score page, numbered 45, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Trombone (Tba.). The string section consists of Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Piano (Pno.) part is at the bottom. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The woodwinds and strings play a melodic line that begins in the second measure and continues through the fifth measure, marked with a *p* dynamic and a *cresc.* instruction. The strings also play a rhythmic accompaniment. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns and dynamic markings such as *8^{ma}* and *10*.

L

50 ^{8^{va}} 55

Fl.

Ob.

Cl.

Cor. i.

Fag.

Trmp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

L

8

Pno.

8^{va} 60

Fl.

Ob.

Cl.

Cor. i.

Fag.

Trmp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

(Piano solo)
sempre ff

Pno.

65

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for measures 63, 64, and 65. The right hand features a melodic line with a trill in measure 65, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A double bar line is present at the end of measure 65.



Fl.

Ob.

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

70 tr.

f

f

f

f

f

f

Detailed description: This block contains the orchestral score for measures 67, 68, 69, and 70. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet) and strings (Violins 1 & 2, Viola, Cello) all play a trill in measure 70, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A double bar line is at the end of measure 70.

M

75

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Cor. i. *ff*

Fag. *ff*

Tba. *ff*

Vln. 1 *f* *ff* pizz. arco

Vln. 2 *f* *ff* pizz. arco

Vla. *f* *ff* pizz. arco

Vc. *f* *ff* pizz. arco

Cb. *f* *ff* pizz. arco

Pno. *f*

M

This musical score page contains parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor. i., Bassoon (Fag.), Trombone (Tba.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Piano (Pno.). The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. Dynamics include *ff* for the woodwinds and *sf* for the piano. Performance instructions such as *pizz.* and *arco* are present for the strings. A first ending bracket labeled "8^{va}" spans measures 82-84, and a second ending bracket labeled "8^{va}" is located at the bottom right of the page.

85

Fl.
Ob.
Cl.
Cor. i.
Fag.
Tba.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
Pno.

90

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
Pno.

* Las notas grises son un posible desarrollo de la línea melódica escrito por Pomar en la versión para sexteto.

Pno.

95

cresc.

Pno.

f

100

8va

p

Pno.

105

Pno.

8va

110

f

Piano score system 1 (measures 115-119). The right hand features a complex melodic line with slurs and accents, including an 8va trill. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat.

Piano score system 2 (measures 120-124). The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *piu f* is present.

Piano score system 3 (measures 125-129). The right hand features a melodic line with an 8va trill. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The key signature has two flats.

Piano score system 4 (measures 130-134). The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ff* is present.

Piano score system 5 (measures 135-139). The right hand features a melodic line with an 8va trill and a box labeled 'N'. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The key signature has two flats.

Piano score system 6 (measures 140-144). The right hand features a melodic line with an 8va trill. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic marking *molto cresc.* is present. The key signature has three flats.

Andante

Fl. *ff* *8va*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Cor. i. *ff*

Fag. *ff*

Trmp. *ff*

Tba. *ff*

Vln. 1 *ff* *arco* *8va*

Vln. 2 *ff* *arco*

Vla. *ff* *arco*

Vc. *ff* *arco*

Cb. *ff* *arco*

Pno. *ff* *Andante* *8va*

135 *poco rall.* *Meno*

Fl. *slent.* *sf*

Ob. *slent.* *sf*

Cl. *slent.* *sf*

Cor. i. *slent.* *sf*

Fag. *slent.* *sf*

Trmp. *slent.* *sf*

Tba. *slent.* *sf*

Vln. 1 *slent.* *sf*

Vln. 2 *slent.* *sf*

Vla. *slent.* *sf*

Vc. *slent.* *sf*

Cb. *slent.* *sf*

Pno. *slent.* *poco rall.* *Meno* *8va*

140

Fl.

Ob.

Cl.

Cor. i.

Fag.

Trmp.

Tba.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

8va

The image shows a page of a musical score for measures 140, 141, and 142. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, strings, and piano. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor. i.), and Bassoon (Fag.). The brass section includes Trumpet (Trmp.) and Trombone (Tba.). The string section includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part (Pno.) is at the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is marked with dynamics such as *pp* and *ff*. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth notes and sixteenth notes, and a *8va* marking above the right hand. The woodwinds and brass play sustained notes, while the strings play a rhythmic accompaniment.

This page of a musical score, numbered 54, features a full orchestral ensemble. The instruments are arranged in a standard symphonic layout. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The brass section consists of Trumpet (Trmp.) and Trombone (Tba.). The string section includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano (Pno.) is positioned at the bottom of the score.

The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The music is characterized by long, sustained notes in the woodwinds and brass, and a rhythmic, arpeggiated pattern in the piano. The piano part features a series of ascending eighth-note arpeggios in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *8^{va}* and *8^{va}* with dashed lines, indicating octave transposition. The woodwinds and brass parts are mostly sustained notes, with some woodwinds having a slight tremolo or vibrato indicated by a wavy line. The strings play sustained notes, with some parts having a tremolo or vibrato indicated by a wavy line.