

# Los cinco rostros de Christian Gohmer

por Hugo Roca Joglar

Christian Gohmer es un poco el ser de cinco rostros que en Guadalajara pintó Orozco. A los 30 años, lo que más le asombra es que la música —por más que avanza— siempre termina en las cosas pasadas. Como director de orquesta se ha involucrado en proyectos que abarcan cinco siglos de partituras, y en las muy modernas escrituras de Alfred Schnittke, Witold Lutoslawski y Henryk Górecki encuentra las mismas búsquedas y viejas causas que en los 1600, con sonidos tan anticuados, perfilaban y defendían Thomas Tallis, Giovanni Pierluigi Palestrina y Sebastián Raval.

Ha de ser su cabeza un lugar de puras vueltas: idas y venidas, fugas de tiempo, saturación y mareos; pero existe un principio, origen de todo el revoltijo: la música es una y sólo una, siempre la misma; una misma superficie, una misma dimensión, una misma figura, una misma dirección. Alineado a esta idea, Gohmer, vital, curioso, trabaja por descubrir tanto como pueda; apoyada en método, disciplina y perseverancia, su vida es un apasionado descenso para alcanzar cada vez mayores honduras en el cuerpo etéreo de la música. Un viaje muy raro y cansado, pero absolutamente mágico. Lo último que sabe lo descubrió grabando *Pierrot Lunaire*: se trata de un lugar sin inicio ni final donde los giros centenarios sólo llevan a la puerta de al lado. (Una reseña del álbum aparece en la sección Discos de *Pro Ópera*, julio-agosto 2009.)



Gohmer y Tempus fugit grabaron *Pierrot Lunaire* y música mexicana del s. XXI

construido con piezas de Olivier Messiaen (1908-1992), George Crumb (1929), Theo Loevendie (1930), Mario Lavista (1943), Georg Friedrich Haas (1953) y Hebert Vázquez (1963).

Empero, Gohmer, ambicioso e intuitivo, concibió la grabación como una idea que en sí misma presentara un secreto y opciones para desarrollarlo; visualizó dos imágenes:

1. La expresión histórica y enigmática de la revolución musical que a principios del siglo XX rompió con la tradición romántica y propuso los caminos que llevaron al dodecafonismo o música serial.
2. Un panorama bien trazado, certero, de las formas que mexicanos han inventado a partir del abanico dodecafónico. Comenzó por la segunda imagen.

## Ilustración del México serialista hodierno

Quiso a una mujer y a un hombre, ambos jóvenes comprometidos con las intenciones de su música: ella es Georgina Derbez (1968) y él Alejandro Romero (1970). Gohmer deseó que, a pesar de las diferentes maneras de buscar, existiese un símil en la tendencia de las obras, para así tal vez proponer una curiosa perspectiva de lo que en el siglo XXI desean expresar compositores de una generación marginada de los públicos y escenarios que acaparan el consumo de música clásica en México.

La pieza de Georgina, *For those who secretly listen* (2005), se arriesga a intuir una respuesta suave y recargada al verso del poeta alemán Friedrich Schlegel (1772-1829):

## El tiempo se fuga

*Tempus Fugit* es un ensamble que fundó Gohmer en 2005 con los objetos de interpretar obras que han influido en el desarrollo de la música contemporánea y de presentar títulos de compositores mexicanos vivos. El conjunto obtuvo en 2008 la beca “Coinversiones” del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) para grabar un disco. Entonces, su repertorio estaba

“Entre todos los sonidos que pueblan el abigarrado sueño de la tierra, corre una dulce melodía sólo para aquéllos que saben escuchar secretamente”; la de Alejandro, *Érebos* (2006), enfrenta la constancia de lo temporal con lo incierto de la intemporalidad, en una batalla donde ambas líneas avanzan enemigas, paralelas, hasta confundir sus propiedades en un dichoso y muy heroico destino: la muerte de las horas.

Tomando en cuenta la abstracción de un lenguaje híbrido que parte de la música serial para mezclar diversas técnicas de composición (modernas, viejas y antiquísimas) al servicio de ideas a menudo vagas (escuchar secretamente, enfrentamientos entre lo temporal y lo intemporal), lo semejante entre ambas partituras podría encontrarse aquí: en una exposición de acercamientos hacia la frontera del cuerpo y el espíritu, donde las capas invisibles de la existencia, reservadas a la fe y al estado místico, empiezan a ser posibles para el entendimiento.

A pesar de su complejidad y seriedad, ambas piezas fueron terminadas con soltura y cierta rapidez; esto debido a su corta duración, al profesionalismo de los intérpretes y al hecho de que sus creadores estuvieron ahí metidos, en el estudio, anotando cosas, disipando dudas. Ya desenvuelto, Gohmer se dedicó de lleno al secreto: la expresión de una revolución. Necesitó algo referencial, un paradigma para pocos instrumentos que hubiese marcado un antes y un después en la manera de componer. Eligió el monumental, ambiguo, poliédrico, *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg (ver recuadro).

### **Pierrot Lunaire, según de Christian Gohmer**

Una vez descubierto, el pentagrama es menos una guía y más un mapa; las notas escritas no pueden ser otras pero dicen de sonidos, y el sonido es una ilusión en cuya naturaleza hay mucho que debe ser interpretado; así, el director de orquesta, después de entender, debe atreverse a imaginar.

Gohmer, perseverante, competente, tan joven, abordó el entorno lúgubre, embriagado, de *Pierrot Lunaire* con curiosidad y asombro; iba respetuoso hacia la forma pero dispuesto a abrir cada imagen hasta hacerla estallar en esa última explosión voluptuosa, de vida, de angustia, de terror, de pasión, que el protagonista parece anhelar desde su aparición en el tercer poema, *Der Dandy (El dandi)*, cuando antes de salir al escenario se está pintando la cara justo al lado del fantasma de Canio: “Con un fantástico rayo de luz, alumbra la Luna los cristalinos frascos sobre el negro y sacrosanto tocador del taciturno dandi de Bérgamo... Pierrot, con el rostro de cera, permanece meditabundo y piensa: ‘Cómo maquillarme hoy’. Rechaza el rojo y el verde de oriente, y engalana su faz de gesto solemne con un espectral rayo de Luna.”

Un instante antes de comenzar a grabar, Gohmer liberó de estudio su cabeza (llena de datos que van desde los bisontes pintados al fondo de las cuevas hasta el porqué de las instalaciones, lo que implica más o menos 32 mil años de arte) y se introdujo en el *Pierrot Lunaire* inocente y en blanco, llevando en el corazón el noble celo y fogosa alegría de un niño que desea explicar a los demás las características físicas y espirituales de aquello que más ama.

### **El ser de cinco rostros**

En la cúpula del Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, Orozco pintó a un ser de cinco rostros que desconfía de las ideologías y todos los asuntos los examina desde muchos puntos de vista; un ser que en el mismo basurero tira la esvástica, la cruz, y la hoz y el martillo. De igual forma, con cinco rostros, Gohmer avanza por la música cuidándose de no caer en la trampa ideológica; examinando, entendiéndolo todo. Para defenderse de las malas ideas y de los errores, frecuentemente atraviesa con sentido crítico (en dónde virtudes, en dónde mentiras) la historia de sus días como director de orquesta.

Dice que invariablemente termina enamorándose de todo proyecto en el que se involucra y que su pasión por la música le ha permitido derribar los prejuicios y seguir avanzando; pone un ejemplo: en junio del año pasado se incorporó a la Ópera de Bellas Artes como coordinador de la orquesta; con miras al montaje de *Cavalleria Rusticana* y *Pagliacci* (que se presentaron en el Teatro de la Ciudad en diciembre de 2009), su labor principal fue ensayar con los solistas.

A Gohmer no le gustaba *Cavalleria*; trama floja, naturalezas humanas confusas, pasajes musicales sosos; no obstante, trabajar la construcción de los personajes le ofreció nuevos significados ahí donde todo parecía terminado. Santuzza en la voz de Violeta Dávalos, Turiddu en la de Alfredo Portilla; los protagonistas otrora agotados adquirieron nuevos matices, sus palabras otras interpretaciones, y la coherencia de la obra se le reveló límpida, conmovedora. La ópera de cierta forma lo ha sanado: le reveló su cerrazón y perfidia, y Gohmer dice que no puede estar más contento de que haya ópera en su futuro y ópera en su pasado.

En su pasado: cuando dirigía la orquesta de la Escuela Superior de Música (2006-2009) quería novedades, cosas que no se hubiesen visto antes; un poco receloso, un poco desafiante, decidió buscar óperas que en México estuviesen inéditas. Estrenó tres; dos clásicas: *Il Sogno di Scipione* (1772), obra lírica que Wolfgang Amadeus Mozart escribió a los 15 años, y *Teseo* (1713) de Georg Friedrich Händel; y una contemporánea de 20 minutos: *El niño polilla* del mexicano Ricardo Zohn-Muldoon, sobre un niño que para gozo de sus padres que se lo advirtieron, muere despedazado a causa de una enfermedad desconocida que contrajo por mal portado.

En su futuro: dentro de la Ópera de Bellas Artes, participará este año en el montaje de ocho óperas: *Tata Vasco* (Miguel Bernal Jiménez), *Únicamente la verdad* (Gabriela Ortiz), *Carmen* (Georges Bizet), *La cenerentola* (Gioachino Rossini), *Fidelio* (Ludwig van Beethoven), *La mulata de Córdoba* (José Pablo Moncayo), *La vida breve* (Manuel de Falla), y *La bohème* (Giacomo Puccini).

El tiempo huye y, talentoso, radiante, es mucho lo que ilusiona; terminar un cuarteto de cuerdas del que ya escribió el primer movimiento, y estudiar minuciosamente *Trois poèmes de Mallarmé* (1913) de Maurice Ravel, y la segunda parte, *O'King*, de la *Sinfonía* (1969) de Luciano Berio, donde la voz prescinde de la palabra y se suma a la orquesta como un sonido más. Sin embargo, Christian sabe que a pesar de todo el trabajo, las características de su relación íntima con la música él no las determina ni puede imponerlas; la verdad es que está indefenso, a merced de ella.

### **Un mundo de puertas**

La música es un mundo de puertas que hay que saber transitar; las características

del recorrido no deben imponerse, cada partitura encierra su propia salida. La grabación quedó lista y Christian Gohmer, vacío, tímido, orgulloso, regresó a la partitura de *Pierrot Lunaire* para saber, íntimamente, qué debía de hacer después. Y en lo hondo de la atonalidad, cuya irrupción significó el comienzo de una nueva era en los modos de componer y escuchar, no hubo novedades: encontró las mismas búsquedas y viejas causas; resultó que, como arcanos, Schönberg guardaba el canon, la fuga y el rondó, tres formas que los compositores del siglo XI comenzaron a desarrollar a partir de las posibilidades que ofrecía la recién descubierta polifonía.

Por lo tanto, en un giro de 900 años, Gohmer de la atonalidad salió a la polifonía y ésta, que es una combinación de melodías, lo fue llevando por sus tiempos sonoros hasta dejarlo en el madrigal: forma poético-musical que en sus inicios incorporó versos de Dante, Petrarca y Boccaccio. Gohmer, extático, fascinado, siguió la evolución de los madrigales hasta encontrar su cima en los trabajos de Carlo Gesualdo y Claudio Monteverdi, y anejo a ellos, absorbiéndolos, concibió la imagen de su próxima grabación: madrigales de ambos escritos sólo para voces, sin acompañamiento musical, *a cappella*.

Lo encandila la idea de trabajar sólo voces; promover su sedición, travesear y brincar alegremente con ellas, ensamblarlas y acomodarlas. Para este segundo disco piensa renovar un conjunto vocal que fundó en 2004 con el nombre *Mester de Juglaría*, inspirado en las agrupaciones vagabundas integradas por goliardos y juglares que en la Edad Media recorrían los pueblos cantando y recitando poemas.

De su segundo viaje intimista ya atisba contingencias e inclinaciones; Gohmer dice que empezará por los orígenes del cromatismo, y esta historia, la del color en la música, es particularmente espectacular: Carlo Gesualdo estranguló a su primera esposa tras haber matado a cuchilladas al hombre con quien la descubrió; debido a su amistad con la autoridad religiosa, la ley no lo hizo pagar por los asesinatos, pero la culpa transformó su manera de componer.

Lo que quería expresar sonaba gris, corto y muy frío en los tonos fundamentales de las escalas; aspirando decir sobre sangre y pasión, exploró las posibilidades de los semitonos y en ellos encontró los colores que le permitieron pintar en el sonido lo que es arder por celos y matar por amor.



**“Todas las fricciones y supuestas escuelas no suelen provenir de los compositores, sino de la gente externa, que no crea música”**

Gohmer habla con mirada nerviosa y sus ojos inquietos se desvían hacia el panorama, anhelando fragmentos cálidos e inspirados que puedan infundirle sosiego; del movimiento de sus manos, frecuente y estilizado, se obtienen impresiones: abundante búsqueda, por la vida lo dirige una feliz vitalidad, se exige. “Si te das cuenta, todas las fricciones y supuestas escuelas no suelen provenir de los compositores, sino de la gente externa, que no crea música (por ejemplo críticos y aficionados). Los que la aman y están dentro de ella, saben que la música es un ciclo, no hay cortes...”

Quiere seguir abriendo puertas y mantener sus cinco rostros aseados, perspicaces y activos; sabe que la música por más que avanza siempre termina en las cosas pasadas; lo más moderno siempre es lo más antiguo y el osado que se despega de las tradiciones invariablemente queda en soledad, descubierto. Ha de ser su cabeza un lugar de puras vueltas: idas y venidas, fugas de tiempo, saturación y mareos; pero existe un principio, origen de todo el revoltijo: la música es una y sólo una, siempre la misma; una misma superficie, una misma dimensión, una misma figura, una misma dirección.

Christian Gohmer a veces quisiera hacerse muy chiquito y meterse dentro del cuadro de Pedro Friedeberg (1936) *Tlapalería Chaikovski*, y desde esa habitación invisible sentir nítidamente el pulso correcto de la música latir grácil, coquetamente, entre las puertas hermanas de la Panadería Stravinsky, la Farmacia Prokofiev y la Tintorería Shostakovich.

# Arnold Schönberg y *Pierrot Lunaire*

En 1911 Arnold Schönberg había puesto fin a su periodo post-romántico con la publicación de *Sechs Kleine Klavierstücke* (*Seis piezas para piano*), considerada la primera obra atonal de la historia. No obstante, el compositor austriaco la veía como un mero ejercicio preparatorio hacia una gran obra que marcara el verdadero inicio de la atonalidad. La inspiración para la gran obra le llegó a principios de 1912, cuando la actriz dramática alemana Albertine Zehme (1857-1946) le encargó que musicalizara el ciclo *Pierrot Lunaire* del poeta belga Albert Giraud (1860-1929); Schönberg escribió en su diario: “una idea maravillosa, perfecta para mí, y será mi *opus 21*”.

Entusiasta de adivinar cosas utilizando números, Schönberg escogió 21 poemas, los dividió en tres partes iguales, “si quieres descifrar la esencia de nuestro payaso: tres veces siete”, y proyectó la música para siete intérpretes: director de orquesta, soprano, y un ensamble de cinco instrumentistas. Aunque en cada pieza la cantante está acompañada por cinco instrumentos, no siempre son los mismos: los únicos constantes son el cello y el piano; los demás varían entre flauta, piccolo, clarinete, clarinete bajo, violín y viola (para no romper el siete, la partitura original pide que el flautista sea quien toque el piccolo, el clarinetista el clarinete bajo, y el violinista la viola).

Ya haya sido en pos de lograr la atmósfera adecuada o para que la propia Albertine Zehme pudiese protagonizar la obra, Schönberg decidió que la voz debía habitar en el comedio entre cantar y hablar; escribió la parte vocal en forma de *sprechstimme*, tipo de recitado alemán que por primera vez utilizaron los personajes de la ópera *Königskinder* (1897) de Engelbert Humperdinck (1854-1921).

Atraído por elementos de las escuelas simbolista y expresionista, Giraud alejó de su poemario una lógica cartesiana, y la narración, a cargo de Colombina (juicosa criada de la *Commedia dell'arte*), difunde la existencia ardiente, tortuosa, siempre al borde del abandono, de Pierrot, un payaso oriundo de la ciudad italiana de Bérgamo, por medio de evocaciones sin ilación: cuadros independientes cuyos únicos vínculos son una atmósfera delirante y la luna, siempre la luna.

Los primeros siete poemas describen cómo la contemplación de la Luna intoxica a Pierrot infundiéndole fantasías de sexo (“los acordes en un vals de una pasión salvaje turban el frío sueño de la desesperación”), amor (“al cielo dirige su mirada arrebatada y, vacilando, devora y sorbe el vino que con los ojos se bebe”) y religión (“¡elévate oh madre de todos los dolores, sobre el altar de mis versos!”). Ceden los delirios en llamas, y Pierrot, exhausto, nota que la Luna está más oscura (“tú, Luna nocturna, mortalmente enferma sobre el lecho del cielo”) y se queda dormido; la pesadilla que visita su sueño está consignada en los siete poemas de la segunda parte.



Arnold Schönberg (1874-1951),  
por Man Ray

“Bajan oscilando pesadamente, oh monstruos invisibles, al corazón de los hombres, oscuras, gigantescas mariposas.” Pierrot se encuentra en un cementerio formando parte de una pandilla de criminales muertos que roba las perlas de los sarcófagos (“desde la oscuridad, ¡como si fueran ojos!, desde los ataúdes los miran fijamente, los rojos, principescos, rubíes”).

El exitoso atraco provoca la celebración de una Misa Roja (“¡su corazón en dedos ensangrentados, acude a la escalofriante cena!”), bacanal en la cual Pierrot ama a la última mujer de su vida (“la flaca ramera de largo cuello; esbelta como un pino, en su cuello una trenza”).

La fiesta termina. Completamente solo, Pierrot descubre que la Luna es “una brillante espada turca sobre un negro cojín de seda” y que la noche su propia mano triste que va a decapitarlo. Pierrot despierta y los últimos siete poemas narran el regreso a casa: “A Bérgamo, su patria, navega Pierrot de regreso; mientras débilmente amanece al oriente sobre el verde horizonte. Un rayo de Luna es el timón.”

Instalado en su cuarto, meditabundo sobre la cama, Pierrot mira “libremente el amado mundo por mi ventana soleada” y en un inexplicable final, Pierrot es feliz (“veo el futuro, mi tristeza ha quedado de lado) y canta (¡con anhelo alegre vuelvo al placer que ha mucho tiempo descuidé!”).

por Hugo Roca Joglar

# Una nueva era en la forma de escuchar

Musicalmente, la primera mitad del siglo XIX fue fantasía desbordada, imposición de atmósferas irreales en la inmóvil dureza de lo cotidiano, un ascenso por el corazón, a costa de la locura, hacia la última fusión con todo lo que es puro y es bello; la música decía sobre la inmortalidad sensual y Franz Schubert y Robert Schumann integraron al piano la poesía para exhibir sueños de mayor densidad.

Durante la segunda mitad, los románticos percibieron que el ritmo impuesto por la industria y las malas interpretaciones de las reformas políticas en favor de la igualdad esparcían la figura de una vida deshonrosa, egoísta y repugnantemente mundana; ante la certeza de que eran fenómenos irreversibles, el espíritu romántico sufrió un grave quiebre: la esperanza de liberar el alma a través del amor se evaporó y la noción de la nada dobló a la ensoñación al final del pensamiento; el poeta triste ya no quería desintegrarse en la lúgubre y encendida agua nocturna sino morir y ya, simplemente desaparecer.

Hay quienes ubican esta evolución del romanticismo en los primeros trabajos de Richard Wagner y en gran parte de la producción de Piotr Ilich Chaikovski y Johannes Brahms. Wagner murió en 1883, Chaikovski en 1893, Brahms en 1897, y el siglo XX llegó pletórico de sombras apocalípticas; la tensión social y la violencia

entre las naciones adquirió proporciones de escándalo; la filosofía dijo que la existencia se encontraba al borde del vacío absoluto y algunas escuelas predijeron la destrucción total, vaticinio que tuvo visos de condena en la Primera Guerra Mundial (1914-1919).

Preocupados por reflejar la tónica histórica de la realidad social en el arte, los creadores de diversas disciplinas se acercaron al descubrimiento científico en boga: el psicoanálisis, doctrina que propone un infierno ubicado dentro del cuerpo (lugar de miedos, traumas e inseguridades), cuyo despedazamiento es posible purificando al niño que se fue mediante una reducción del intelecto hacia las capas primigenias de la infancia.

En el ámbito de la composición surgió un grupo de músicos radicales dispuestos a establecer ignotas normas para enlazar notas. De 1900 a 1910 hubo debates y experimentos, mas no se publicó nada definitivo; fue al empezar la segunda década que surgieron, uno tras otro, tres rumbos extravagantes y perfectamente meditados que marcaron el inicio de una nueva era en la forma de escuchar: *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schönberg; *Trois poèmes de Mallarmé* (1913), para voz y orquesta de cámara, de Maurice Ravel, y el ballet en dos actos *La consagración de la primavera* (1913) de Igor Stravinsky.

**por Hugo Roca Joglar**

---

## ¿Qué es la atonalidad?

Es un sistema de escritura musical basado en el abandono completo de las reglas de la tonalidad y de la armonía fundada sobre el acorde perfecto mayor. Según este sistema, cada grado de la escala de 12 sonidos puede convertirse en centro armónico y generador de acordes, y aplicarse esta función simultánea y paralelamente a los otros sonidos de la serie.

La atonalidad se manifiesta por medio de la producción de disonancias en todos los grados de la escala cromática, de modo que cada uno de ellos hace las veces de dominante. En tal concepto, el predominio de ésta y de la tónica desaparece por completo y es sustituido por nuevas reglas empíricas.

**Fuente:** Diccionario de la Música Labor