

Verdades

«¿Qué es la verdad?» Ahí andamos, desde Poncio Pilatos para acá, preguntándonos lo mismo una y otra vez, buscando la verdad, o las verdades, y nos cuesta un mundo despegarnos de la tautología. Verdad es, por ejemplo, decir que «A es A». Fantástico. Y ahora, qué. Uno se imagina bien la cara perpleja de Pilatos mientras se termina de secar las manos con la toalla, que es como salirse de la suerte diciendo: «Qué se yo; allá penas». El de la verdad es un suelo resbaladizo de por sí, pero siempre podemos echarle un poco más de aceite, no vaya a ser que quede alguien en pie. Añadamos: ¿Qué es la verdad en el terreno del arte? O, peor aún: ¿Qué es la verdad en la música? Recuerdo que le oí una vez a Teresa Berganza referirse al recital de canto y piano, en contraposición con la ópera o con el concierto con orquesta, como “la hora de la verdad”, otra expresión taurina. En el recital se te oye todo, te enfrentas a la música sin burladeros, con la muleta arrugada, enganchada al palo y reducida a casi nada y con la obligación de pasar hasta el otro lado de la música con el pecho a un dedo de los pitones. En este sentido, música de verdad es la que se hace sin trampas, sin margen para trucos, gritos, falsetes ni maniobras de cantante rastrojeados. ¡Cuántas veces hemos sufrido a un violinista, o a un pianista, que salta velozmente por encima de un pasaje, sustituyendo la sucesión precisa de notas por una especie de glissando espesote y tropezón! Eso es, sin duda, música de mentira; ahí podemos decir con certeza que no hay verdad. Efectivamente, en el arte de la interpretación musical hay buen hueco para la verdad: las interpretaciones musicales pueden ser falsables, igual que los enunciados científicos. Si la teoría de uno se ajusta a los resultados de los experimentos, diremos que es verdadera; y si no, no. Igualmente, si uno hace sonar en el violín lo que pone en la partitura está, de alguna manera, diciendo verdad; y si no, no. Podríamos elaborar, incluso, tablas de verdad: si pone re y suena re, entonces, verdadero; si pone re y suena do, entonces, falso; si pone “dolce” y suena más bien agrio... etcétera. Hasta podríamos dar cabida en estas tablas a la creatividad del intérprete, que funciona como un operador lógico, con capacidad de dar una salida distinta a la entrada sin incurrir en falsedad. Pero la cosa se complica si nos fijamos, no en la interpretación, sino en la composición. ¿Cómo falsar una partitura? Una obra de arte, y en concreto de música, es hija de la potestad soberana de su creador y no se puede desmentir. Como toda criatura, una partitura, podrá interesar más o menos, pero es lo que es, sin que quepa refutación. Puedo decir, ejerciendo juicio estético, que me gustan o no me gustan, ¿pero cómo decir que esta sonata o la otra no son

verdad, que están equivocadas? Pues parece que no, pero sí. Yo creo que existe una música esencialmente verdadera y otra esencialmente falsa o, al menos, no tan verdadera. La razón es que el oficio de compositor se parece en cierta medida al de intérprete. Igual que en la del intérprete, en la tarea del compositor se pueden deslindar dos partes, o dos fases, digamos, la de inspiración y la de espiración, y se puede concebir entonces al compositor como un lector/escribidor, como alguien que lee algo (no se sabe bien qué ni de dónde), lo reformula y lo reescribe, dando como fruto de esa reescritura la obra de arte, la partitura. Podemos imaginar también, dentro del compositor, una “glándula creadora”, a la que llegan estímulos aferentes y de la que surgen productos eferentes. No estoy proponiendo la existencia de un homúnculo compositor dentro del cerebro de Beethoven, pero, creo que, si la creación es acción, cabe distinguir en ella estímulos previos, procesamiento de esos estímulos y emisión posterior de señales motoras. Así las cosas, a partir de las relaciones entre esos estímulos, procesos y emisiones, cabría una falsabilidad de la música en sí. Admito que sería, en todo caso, un ejercicio incierto —¡y, a su vez, muy poco falsable!—, porque sabe dios lo que ocurre de verdad en la mente de un compositor y a ver quién es el guapo que sabe decir de dónde bebió Mahler para producir esta frase o esta sinfonía. No hablo de fuentes literales, ni de citas, ni del ejercicio de mirar a lo que ya existe antes de dibujar lo nuevo, que es lo que hacen todos los artistas en todo momento. No me estoy refiriendo a la medida en la cual Mahler descansa sobre un determinado Lied a la hora de imaginar una determinada sinfonía y no me interesa ahora el grado de fidelidad a ese Lied con que Mahler realiza esa transformación sinfónica. Yo me pregunto por el punto de partida del acto genuinamente creativo. Me interesa saber de dónde viene el impulso que da lugar a aquello que la nueva obra tenga de nuevo. Sé bien que es una pesquisa imposible, pero me da igual, me sigo preguntando por ese manantial de la creatividad y tengo la intuición de que el compositor puede comportarse respecto de ese manantial con diversos grados de fidelidad; que puede emprender la búsqueda de sus propias fuentes del Nilo de una manera más o menos obsesiva e intolerante, lo que dará lugar a una música más o menos genuinamente suya, más o menos verdadera.

Todo este párrafo-fárrago —espesote, me temo, y tropezón— para tratar de precisar lo que quiero decir con el siguiente enunciado: en mi opinión, Joan Guinjoan es un compositor “verdadero” en mayor medida que lo son otros. O dicho con mayor precisión: al escuchar la música de Guinjoan, uno percibe un empellón de autenticidad tan innegable como difícil de

explicar. Entiéndase aquí lo auténtico como lo verdadero, lo libre de falsedad y de impostura. Siempre recuerdo la escena de Jesucristo que va caminando por la calle abarrotada de seguidores, entre empujones y pisotones y, de pronto se para y dice más o menos esto: «Alguien me ha tocado». «Pero, Maestro —le dice otro— si esto es como un vagón de metro, ¡pues claro que te han tocado! ¡Docenas de personas!». «No, no. Te digo que alguien me ha tocado». Y, efectivamente, entre toda la marea humana, una mujer había aprovechado la ocasión para rozar levemente al Maestro y... extraer de él un milagro. ¿No es bonito? Salvando todas las distancias —que son enormes— la música de Guinjoan ejerce un toque parecido. No nos toca igual que otras músicas. No sé si nos extrae algún milagro, no lo creo, pero sin duda nos conmueve de una manera inequívocamente singular y verdadera.

Una vez establecido el contexto y una vez enunciado el enunciado, lo que sigue es una exploración más informal —y menos espesa, espero— de en qué puede consistir este empujón de verdad.

Lo primera explicación es que el impacto que sentimos ante la música de Guinjoan consiste, sencillamente, en una expresión eficaz. Es la obra de arte como acto de comunicación logrado en el que el artista creador nos lanza un trozo de emoción que nos alcanza y nos conmueve. Este “lanzamiento” tiene caracteres de veracidad, nos parece auténtico o verdadero, porque, al ser eficaz, al consumir adecuadamente la comunicación, cumple sus tablas de verificación. Dicho en términos lingüísticos: existe una correspondencia limpia entre significante y significado y, como consecuencia, la música, ese leve meneo del tímpano, nos deja percibir la interioridad de la persona que nos interpela, la humanidad del compositor. Esa percepción viola nuestro espacio soberano, nos despierta las alertas —¡Ojo!, aquí a entrado alguien!— y nos afila la sensibilidad. Por ser eficaz en el mecanismo de expresión, o sea, por ser buen compositor, a Guinjoan lo percibimos a un nivel más interno y conmovedor.

Otra forma de ver esto mismo es decir que Guinjoan es un compositor con estilo propio, con rasgos que nos permiten distinguirlo a la primera. Esto explicaría esa sensación que nos deja su música de haber sido llamados por una persona individual e interpelante. En todo caso, me parece innegable que Guinjoan posee una capacidad de distinción que no tienen todos los compositores. La musicóloga Rosa María Fernández tiene estudiados estos rasgos de estilo y los enumera así: construcción rigurosa, humanización instrumental, proporción y control entre las partes, visión

racionalista de la forma, enfoque siempre sensorial, explotación preferente del timbre e intervalo de tercera menor. He puesto al final los dos rasgos que me parecen especialmente bien identificados. El timbre (es decir, el “color” del sonido) es muy querido para Joan Guinjoan, creo, en dos sentidos. En primer lugar, como criterio de construcción. Entendido así, el timbre domina toda la primera parte de la obra de Guinjoan, hasta mediados de los años ochenta. Después, poco a poco va siendo sustituido por otras formas de construcción basadas incluso en motivos, pequeñas melodías o ritmos, a veces de origen popular. Pero hay otro sentido en el que el timbre interesa a Guinjoan: el timbre como herramienta de expresión, a la manera de Ravel o del Albéniz de “Iberia”. Este amor por el timbre como guiño de ojo, como gesto sonriente hacia el espectador, atraviesa el catálogo entero de Guinjoan y explica buena parte de su capacidad de seducción. El otro rasgo de estilo que quiero destacar es el del intervalo de tercera menor, con perdón por el tecnicismo. Así como hay compositores con estilo definido y otros con estilo difuso, hay también compositores con intervalo característico y otros sin él. A menudo, los que tienen lo uno tienen también lo otro y viceversa. Con “intervalo característico” me refiero, por ejemplo, a la obsesión de Mahler por las cuartas justas, con la que arrancan la mitad de sus temas; o la de Messiaen por las cuartas en sus diversas especies, justas y aumentadas, que puestas una a continuación de la otra dan lugar a esas increíbles melodías larguiruchas, como de pata de garza, que, las toque quien las toque, siempre suenan a ondas martenot; o a la de Falla por las segundas mayores o menores, es decir, por las notas que rodean por arriba y por abajo a una dada y con las que don Manuel, al igual que hacen —¡que hacían!— los músicos populares españoles, gusta de batir la melodía una y otra vez; o a la de Chopin por la tercera mayor descendente, ese saltito mediante-tónica, tan gentil, con que terminan tantas y tantas de sus frases. Pues bien, el “intervalo característico” de Guinjoan es la tercera menor. Vayan ustedes a preguntarle a Rosa Fernández por qué. O si no, escuchen atentamente el comienzo de una de las obras que suenan en esta Carta Blanca: “El diari”. «¡El diaaaa-ri!», canta en la esquina el niño vendedor de periódicos. Esa tercera menor me sonará a mí siempre con el timbre inolvidable de la gran Anna Ricci, intérprete ideal de tantas cosas y, entre otras muchas, de Guinjoan.

Otra forma de explicar de dónde viene esta verosimilitud tan impactante de la obra de Guinjoan consiste en acudir a síntomas biográficos, lo cual le lleva a menudo a uno a salirse de la suerte (como Pilatos, como los toros mansos y como los toreros malos). Tratemos de que no sea así. Entre

anécdota y anécdota, mantengamos los pies bien clavados en el suelo frente a los pitones de la música.

Guinjoan, el compositor de Riudoms. El músico campesino, cosechador de avellanas, enamorado del trozo de tierra de sus padres y sus abuelos, el más fértil de la comarca. Guinjoan, el artista payés que vivió sus primeros veintiún años vinculado esa tierra, el “hereu” que estaba destinado a hacerla prosperar y culminar así una vida plena de sol y de sabores. Sí, pero también, la otra cara de la moneda: Guinjoan, el campesino músico, el payés artista que a los veintiuno rompe el vínculo con Riudoms y se va por esos mundos a buscar las fuentes de su particular Nilo con una tenacidad obsesiva e intolerante. De esa fidelidad insobornable a su verdadera vocación, la de músico, surge, estoy seguro, un chorro de verdad al que otros compositores no tienen acceso.

La última explicación para tanto empujón y tanto impacto es también de tipo biográfico. Guinjoan cita entre sus maestros de composición a Cristofor Taltabull, Pierre Wissmer, Edmund Pendelton y Jean Étienne Marie para la electrónica. Cita también, como maestro-espejo, al Pierre Boulez de los conciertos del parisino Domaine Musicale. Dice haber aprendido mucho estudiando la música de Berio, Dutilleux, Lutoslawski y algunos otros y señala a Schönberg a su santo idolatrado, como músico y como persona. Pero sus verdaderos maestros de composición —según confesión propia— son dos que no están en esta lista: el grupo Diabulus in Musica, que él creó y dirigió durante dos décadas, y su propia carrera, de aún otra década, como concertista de piano. Guinjoan aprendió a componer pasando toda idea, original o aprendida de otros, por la piedra de toque del escenario: esto suena, esto otro no; esto llega, esto otro no. Nunca dejó que, en sus composiciones, una idea preconcebida o una categoría estética prevaleciese sobre la ley del escenario que él aprendió día a día durante un cuarto de siglo. ¿Y nos extrañamos de que un compositor así suene a música de verdad?

No sé si he conseguido establecer que se puede hablar sin sonrojo de “la verdad en la música” y que algo muy parecido a eso ha de ser lo que el oyente experimenta al percibir la música de Joan Guinjoan. Si no, seguiré intentándolo. Hace algún tiempo dejé escrito, a propósito de su “Pantonal”, que Joan Guinjoan era el más músico de los compositores de su generación. En realidad, me refería a esto. Me parece que en Guinjoan hay una ración mayor de verdad, es decir, de música, que en otros. En los demás hay otras cosas. En Guinjoan hay música. Por eso, pese a todos sus rasgos pintorescos, pese a su tan traído y llevado eclecticismo, pese a su

sonido Riudoms y su color mediterráneo, Guinjoan suena tan puro —tan de verdad— como la música más pura que podemos imaginar. Aun cargado de solutos y de sólidos en suspensión, Joan Guinjoan suena tan destilado como el contrapunto inmaterial de “El arte de la fuga” o como las galaxias atómicas de Anton Webern.

Álvaro Guibert