

La figura de Joan Guinjoan a través de su obra camerística

Los factores que intervienen en el recuerdo o en el olvido de un compositor son, en cierta medida, azarosos, cuando se vive lejos de los grandes focos internacionales de producción musical donde se generan los criterios de valoración artística y estética.

En el caso de Joan Guinjoan, al lado de la coherencia de su obra, de lo imperativo de su mensaje, de su maestría compositiva y del dominio de una escritura única y original está también el empeño de todos cuantos conocieron el alcance de una obra excepcional y singular, ya sean intérpretes, académicos, musicólogos, gestores, directores o críticos.

Por todo esto, Guinjoan es uno de los pocos compositores españoles que cuentan con excelentes trabajos sobre las facetas más importantes de su trayectoria. Entre ellos, cabe destacar el estudio analítico de la obra pianística del compositor que tuve el honor de escribir en 1996, publicado por la Editorial Alpuerto y titulado *La obra pianística de Joan Guinjoan*; el libro *Joan Guinjoan*, interesantísimo trabajo en forma de florilegio que editaron García Ferrer y Martí Rom para la Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya en 1997, con más de 27 testimonios sobre el músico, una extensa entrevista y escritos del compositor; el monográfico que le dedicaron Xavier García y Agustí Charles en 1999 en el número 9 de la Colección de Compositores Catalanes, editado por la Generalitat de Catalunya, con un estudio extenso y documentado de su biografía y un acercamiento riguroso a su obra; el libro *Joan Guinjoan, testimonios de un músico*, editado por la Fundación Autor y que, coordinado por García del Busto contiene un acercamiento muy documentado realizado por éste, un estudio analítico sobre la obra guinjoana, desarrollado por Agustí Charles y otro estético, por mí misma, junto a una muy interesante entrevista realizada por García Ferrer y Martí Rom; sus catálogos (especialmente, el de 2006) presentado por García del Busto; *la Carta blanca a Joan Guinjoan*, dedicada por la OCNE en 2012 y que contó con una serie amplísima de actividades sobre la figura del músico tarraconense, como conciertos, entrevistas, un encuentro, una mesa redonda, una exposición documental realizada en el Auditorio Nacional (con especial atención a la faceta de director del grupo instrumental *Diabolus in musica* y a su labor en los programas de televisión *Recital* y *Pentagrama Siglo XX*) comisariada por mí en estrecha relación con el compositor y el libro con el mismo título, *Carta blanca*, con artículos y testimonios de muy diversa índole y todos ellos de hondo calado; el libro *Joan Guinjoan íntim*, editado en 2012 por el Centre d'Estudis Riudomencs "Arnau de Palomar" donde se recoge el perfil más humano de la biografía del músico; la exposición *Guinjoan, ara i aquí*, en la Biblioteca Nacional de Catalunya en 2013 y la tesis doctoral *La obra del compositor Joan Guinjoan*, que

tuve el honor de defender en la Universidad Autónoma de Barcelona en el año 2001, en la que a través de 800 páginas se analizan las obras más importantes del músico y se realiza un estudio categorial de su dimensión estética en el contexto de los estudios teóricos culturales europeos y que está disponible en abierto; junto a esas páginas se presentó un amplio volumen documental que recogía entre otras facetas de Guinjoan, su trabajo como director en el *Diabolus in musica* y un pormenorizado estudio de su vasta labor de divulgación y sensibilización sobre la música contemporánea, con los programas completos de su programa de televisión *Recital*, su trabajo en el programa *Pentagrama Siglo XX*, conferencias en las que Guinjoan explica sus obras, como las realizadas en California, Rusia o Alemania y sus discursos, como el *Honoris Causa* de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona y de Ingreso en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

Todos los estudios aquí mencionados, junto a otros que no se pueden recoger en este texto por cuestiones de espacio dan una idea del interés que durante más de 50 años ha suscitado la obra de uno de los músicos más importantes de la España democrática y que, fuera de los tópicos más extendidos, tuvo en Barcelona uno de sus más importantes centros neurálgicos de apertura cultural.

Analizar con el propio compositor su obra pone en marcha un estimulante juego de metalenguajes cuando se intenta trasladar al territorio de la palabra el lenguaje concreto del universo sonoro; poder hacerlo de la mano de Guinjoan fue para mí un aprendizaje del que soy, consciente y gratamente, deudora, porque cuando muchas de las aproximaciones a la obra de nuestra contemporaneidad se realizan a través de una crítica del gusto (en el mejor de los casos), aprehendiendo el aspecto sensible de la obra a través de cuestiones muchas veces secundarias de la misma, Guinjoan enseguida impulsó y se interesó por lo que significaba un estudio analítico y musicológico de su obra, lo que nos llevó a través de los años y de las muchas horas de trabajo en conjunto a reflexionar sobre el carácter del acto creador, sobre el proceso compositivo como tal y sobre el núcleo germinal que le condujo a la necesidad de componer cada obra desde una óptica diferente a la anterior, afrontando cada nuevo planteamiento como un desafío estimulante.

Y este es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos de la poética guinjoaniana que me gustaría subrayar en este texto, centrado en gran medida en su obra camerística; y digo en gran medida, consciente de que 30 años de estudio sobre la música de Guinjoan dificultan poder centrarse en una sola vertiente de su amplia trayectoria. Así, a lo largo de toda su carrera como compositor -que inició al final de los 60 y que implosiona a mediados de los 70-, Guinjoan se acercó a distintos procedimientos con los que manejar el material sonoro: serialismo, polimodalidad, composición de matrices, escritura flexible, notación en anillos, dilatación estructural, utilización estilizada del

folklore, etc.; sin embargo, este eclecticismo se produce solo en un nivel: el del uso de los materiales, que no determina la sonoridad resultante ya que todos ellos convergen en un aspecto, que caracteriza a toda la obra guinjoaniana: el del compositor que se interroga en cada pieza sobre qué decir, y cómo expresarlo de una forma nueva.

Guinjoan pertenece, sin duda, a ese conjunto de compositores españoles que trazaron con una escritura netamente personal una forma de entender la composición asentada tanto en la tradición del gran repertorio como en la búsqueda de un lenguaje nuevo, fuera del continuísmo, de la mera complacencia de sonidos y procedimientos que nada ofrecían a un espíritu inquieto e inconformista como el del joven músico de Riudoms. De búsquedas e innovaciones se llenaron los primeros años del Joan compositor, con el compromiso como guía y con la autenticidad como premisa creativa, esta última como versión propia de la verdad del arte en cuanto que búsqueda de lo necesario, de lo auténtico, eliminando lo arbitrario, lo fácil y, sobre todo, lo ya dicho. Esta constante renovación de formas y lenguajes, aún a riesgo de ser tildada de ecléctica, es para mí uno de los aspectos más sobresalientes de su legado como compositor: la consideración del proceso de composición como un elemento dual: como testimonio cultural de una época, con sus múltiples ramificaciones estéticas, y como el testimonio también de un imperativo existencial, para quien componer fue sinónimo del sentido de su existencia. Desde este prisma abordó Joan Guinjoan su *opera omnia*, sustentada también por una personal forma de entender el sentido de la escritura y la comunicación con los intérpretes y el público.

En todas sus composiciones emerge la necesidad de belleza como dimensión legitimadora de la obra; de hecho, el compromiso radical con su tiempo no llevó a Guinjoan a renegar de la belleza, sino a reformular sus bases, para franquear tanto la música acomodaticia como la utopía de la música puramente experimental de vanguardia. Por ello, toda la música guinjoaniana se abrió al siglo XX como ahora lo hace al siglo XXI, tanto desde los horizontes históricos del gran repertorio clásico -que conocía a la perfección desde su etapa como pianista- como desde los de su tiempo, a partir de los cuales indagó y reflexionó sobre el despliegue comunicativo que traía consigo su obra, una música cargada de luminosa mediterraneidad, de citas musicales renovadas y reinventadas, de sonidos clásicos en diálogo con los extendidos a través de grafías convencionales y de otras creadas por el compositor.

Más allá del concepto puro de estilo, cuestión hartamente compleja desde el punto de vista de la teoría del arte, lo cierto es que el personal *métier* de Guinjoan se refleja en toda su hondura en sus obras de los años 70, 80 y posteriores, tanto en las solísticas (bellos ejemplos son *Tensió-Relax*, para

percusionista, estrenada en 1974 o *Neuma*, de 1980, para tres flautas a solo), las orquestales (como *Trama*, de 1983 o la Sinfonía n.º 2, *Ciutat de Tarragona*, de 1998) o en las de cámara, obras de las que nos ocupamos más detalladamente en las siguientes líneas, como *Puzzle*, de 1979, *Passim Trio*, de 1988, *Acta est fabula*, de 1975 y *El Diari*, de 1977, estas últimas para voz y conjunto instrumental.

En *Puzzle*, partitura para clarinete o flauta contralto, violonchelo y piano introduce Guinjoan una sección inicial “móvil”, con la intención de explotar las diferentes posibilidades de las variaciones en escritura flexible, tal y como hiciera tres años antes en su pieza para piano *Dígrafo* o en el tercero de sus *Cinco estudios para dos pianos y percusión*, de 1968. El elemento caracterizador de *Puzzle* es precisamente esta parte inicial, que también puede funcionar de forma autónoma, y que se desarrolla en una doble articulación: un conjunto de formantes -o sección móvil- que comporta como se dice una parte flexible (que no aleatoria) y un conjunto de secciones fijas que no están destinadas a la autonomía electiva del intérprete. Preside la partitura un aire de juego, por el que los músicos escogen tanto la combinatoria de los formantes como el momento de la sección fija en la que van a desembocar conjuntamente.

Un esquema formal diferente sigue su pieza para violín, violonchelo y piano *Passim trio*, una de las partituras camerísticas más destacadas de su catálogo, obra que pivota en torno al particular sentido que le otorga Guinjoan a la secuencia medieval del *Dies Irae*, desplegada por toda la partitura, “passim”, a través de un complejo sistema constructivo, en el que, como es habitual en el compositor, el tema original queda totalmente integrado en su propio lenguaje.

A diferencia de otros músicos de su generación, Guinjoan no acostumbra a emplear citas directas o que sean fácilmente reconocibles, como ocurre por ejemplo en *Flamenco* para dos pianos, de 1996 o el tema de las caramellas de Semana Santa en el *Concierto para fagot y conjunto instrumental* de 1989. Guinjoan las utiliza para generar un mundo estético propio, originado a partir del ensamblaje del pasado con el presente a través de procedimientos de la vanguardia (interversiones, expansiones estructurales, serialización de parámetros, etc.). De hecho, una de sus características compositivas es la de construir series de estructuras según su propio sistema de matrices que, a partir de un exhaustivo control de todos los elementos en juego (alturas, dinámicas, células, etc.), le permite desarrollar un lenguaje propio en el que se dan la mano tanto la intuición como la superposición de las variantes de matrices sometidas a un férreo proceso constructivo, proceso siempre diferente en cada obra. Podemos por ejemplo pensar en las dos partituras para voz y conjunto instrumental mencionadas: *Acta est fabula*, de 1975 y *El Diari*, de 1977; a pesar

de la cercanía en el tiempo de su composición y de compartir género, ambas difieren completamente en estética, propósito y procedimientos compositivos.

Así, *Acta es Fabula* fue compuesta para soprano solista, conjunto instrumental y *live* electrónica, siendo ésta una de las escasas partituras en las que Guinjoan emplea medios electrónicos (junto a *Dynamiques-rhymes*, de 1968, para ondas Martenot, *Hommage à Rimbaud*, de 1973, y *Croquis*, de 1980, para conjunto instrumental libre y sintetizador). Es una pieza que, en un solo movimiento -como tantas otras del compositor- recrea textos de Marco Aurelio de un marcado carácter ascético, para lo que Guinjoan despliega un complejo entramado sonoro formulado en un contexto de cierta flexibilidad formal.

Por su parte, *El Diari*, para voz solista y conjunto instrumental se mueve en una estética irónica totalmente diferente, dentro de un marco formal flexible que culmina en una improvisación de la solista y del conjunto sobre el texto escrito por Josep M. Espinàs; dividido en siete partes, en la obra se suceden noticias de distinto alcance social en una estructura de epígrafes encuadrados por las letras del abecedario. *El Diari* obedece al estudio que Guinjoan hizo del texto en sus distintos grados de organización: semántico, sintáctico y fonético, en un enfoque podríamos considerar modular, en cuanto que genera una apertura a la disposición flexible del conjunto instrumental. Al igual que en *Acta est fabula*, la voz va más allá del canto, trasvasando entre el recitado, el canto, la palabra puramente hablada y la semideclamación, el recitado-cantado o el recitado-hablado, todo ello combinado con una gran cantidad de recursos fonéticos (seseos, sonidos indeterminados, onomatopeyas, *bouche fermée*, etc.) que subrayan la capacidad expresiva del texto, en el que juegan un papel fundamental las sonoridades específicas de la fonética catalana, en contraposición a *Acta est fabula*, con texto escrito en francés. Ambas partituras contemplan grafías específicas, vinculadas normalmente por Guinjoan a formas de escritura abiertas.

Muchas más cosas podrían decirse de su obra camerística que exceden las posibilidades de un artículo; baste manifestar para concluir que, en toda ella como en la totalidad de su obra, subyacen los rasgos de estilo que caracterizan una trayectoria única dentro del panorama europeo de los últimos decenios. Dando forma a todas sus partituras están los elementos inconfundibles de su poética, que hacen reconocible una obra guinjoaniana más allá de la técnica compositiva empleada; entre éstos y como ya he dicho en diversos artículos sobresalen la explotación del parámetro tímbrico, el contraste entre los fragmentos de exactitud métrica y los momentos flexibles con clusters, anillos y formantes, el interés por el relieve sonoro, la explotación de los registros extremos con su consiguiente especificidad tímbrica, el empleo de anillos que se repiten en un

marco de apertura, la importancia de la arquitectura formal, tanto en obras de pequeño como de gran formato, *la humanización instrumental*, sustentada en muchos casos en el hecho de que Guinjoan escribe para intérpretes concretos, la construcción interválica de los motivos generadores, la utilización de grafías propias para indicar sonoridades nuevas, la expansión a tres del doble pentagrama en la escritura pianística, la omnipresencia del intervalo de 2ª menor como célula motívica, y la explotación sistemática de los aspectos percusivos de algunos instrumentos como el piano.

La personal utilización de todos estos estilemas, junto a la capacidad inventiva del músico hacen de la creación guinjoaniana una de las obras fundamentales de la música europea de los últimos 50 años. Después de la fragilidad categorial que trajo consigo la vanguardia, la música de Guinjoan nos restituye la emocionante aspiración de cada uno de nosotros a la belleza y la verdad. En ese camino han tenido y tienen un papel fundamental los directores y todos los intérpretes que, concierto tras concierto, mantienen vivo su legado.

Tanto a Guinjoan, *in memoriam*, como a todos ellos, gracias.

Rosa Mª Fernández

Académica de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts

Musicóloga investigadora de la Sorbona.

Febrero 2023