

## Concientización político-musical

PACO YÁÑEZ

Los tiempos que nos ha tocado vivir en esta segunda década del siglo XXI demandan una reinención de muchas de las claves sociopolíticas que hasta ahora permanecían más o menos consensuadas en España desde la Transición. El ámbito de la composición musical en nuestro Estado llevaba tiempo adormecido en términos políticos, si bien algunas creaciones apuntaban reflexiones en este sentido, como la ópera de José María Sánchez-Verdú *El viaje a Simorgh* (2002-06), con su lúcida crítica a la represión de los heterodoxos en España a través de los tiempos (heterodoxia que, por supuesto, no es cosa del pasado, como las encontradas reacciones al estreno de la ópera mostraron en el Teatro Real madrileño). El caso de Sánchez-Verdú es el de un compositor que, además de un mensaje de implicaciones sociopolíticas, es capaz de entreverar tales argumentos en un entramado poético, artístico e intelectual de un calado tan profundo como incuestionable; algo que comparte en la escena internacional con creadores como Luigi Nono, Klaus Huber, Mauricio Kagel, Cornelius Cardew, Jorge Peixinho, o Helmut Lachenmann, entre cuyas partituras abundan piezas que reivindican la dignidad del ser humano frente a tantas opresiones que no dejan de proliferar por doquier...

©

Vigo, jueves, 6 de noviembre de 2014.

Espacio Sirvent. Vertixe Sonora Ensemble. Joan Arnau

Pàmies:

Produktionsmittel II. Ocupación: 110%



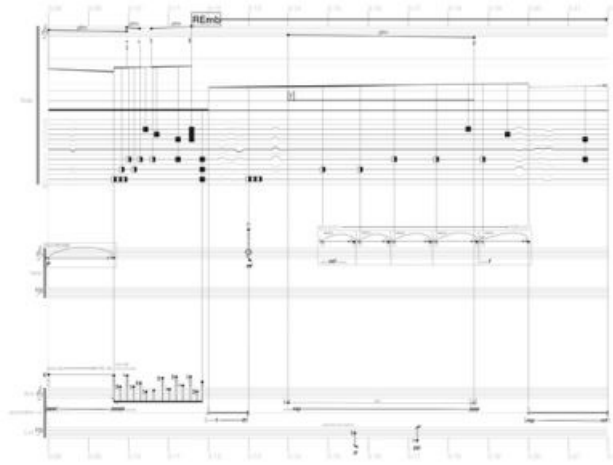
...si bien la composición de mensaje político tuvo una pujanza mayor en las décadas de los años sesenta y setenta del pasado siglo, los tiempos actuales, de señalada dispersión entre los compositores al respecto, parecen mostrar un repunte motivado, sin duda, por el escenario de crisis internacional en el que nos encontramos, por la sumisión de cierta casta política a la dictadura (no democrática) del capital, por la desmedida discrepancia que se ha creado entre los recursos tecnológicos al servicio del poder y el paupérrimo nivel de vida que padece buena parte de la población mundial..., por no hablar de la sangrante cuestión medioambiental. Por las páginas de **Mundoclasico.com** han pasado partituras actuales en esta línea de pensamiento-denuncia, como *Kantate. No future now* (2008), del alemán Johannes Kreidler. Hoy nos adentramos en la obra del compositor catalán Joan Arnau Pàmies (Reus, 1988), cuya propuesta, en estos tiempos tan mezquinos, no es menos pertinente.

La relación de Vertixe Sonora Ensemble con Joan Arnau Pàmies se remonta a la interpretación, en el ciclo *Música y arte. Correspondencias sonora*, del trío para saxofón, piano y percusión *canvas* (2010), en junio de 2013. Pàmies nos hablaba entonces de *canvas*

como una partitura perteneciente a una etapa creativa ya trascendida en su carrera, aquélla que culmina con el cuarteto de cuerdas [4v4l2nac] (2011), que daba paso a un periodo que evolucionaba desde la extrema complejidad articulada en alturas hacia sonoridades no puras, rugosas: texturas que traman obras paramétricas como [5(bt)\_6(db)] (2011-12), [IVsaxVIvlc]^ [III(bflbclvln/a)] (2012) o [Vltbn]^4 (2013). Con la partitura que hoy se estrenaba en Vigo, *Produktionsmittel II* (2014), Pàmies cree agotar la etapa que, a su vez, nacía a finales de 2011 y que en 2013, con [V(fl.ob.vln/c)IIIkl], lo llevó a plantearse la necesidad de dar un giro en su catálogo, para no caer en lo que dice sería manierismo. De ahí viene la desaparición de los parámetros en los títulos de sus piezas, como se comprobó en *Palimpsestus* (2013), que define como un regreso a lo primitivo.

La etapa que ahora se inaugura se caracteriza por partituras con una saturación informativa que exige al intérprete tomar decisiones entre el exceso de posibilidades que le brinda el texto; algo que podemos relacionar con la frustración experimentada por el compositor por la pasividad que detecta en la escena social. La actual obra de Pàmies elude, así pues, la pasividad, la inacción, la receptividad irreflexiva por parte de público e intérpretes, dando lugar a una música que define como un no-entretenimiento, como un acto político. Por ello, Pàmies reconoce que su obra es difícil, que convierte la música en algo físico, hasta hiriente, pero que espera produzca una experiencia transformadora, al tiempo que busca al público, llegar a un amplio número de oyentes, sin caer en la banalidad ni en un rebajamiento en su ambición como artista. Es así que huye de componer una música de masas que define como música capitalista, pues funciona con leyes de mercado en función de las expectativas creadas en la masa-oyente concebida como consumidora.

*Produktionsmittel II* es para Joan Arnau Pàmies su obra menos abstracta, producto de la lectura de autores como Karl Marx, Herbert Marcuse, o Theodor W. Adorno (de hecho, una cita de *Contribución a la crítica de la economía política* (1858-59) prologa la partitura). En primer lugar, señala Pàmies su inmersión en la lectura al completo de *El Capital*, comprobando el compositor catalán la vigencia del texto de Marx, su clarividencia al analizar un sistema que no puede crecer constantemente, que destruirá tanto las relaciones entre las personas como el propio planeta. Este punto fue crucial para crear la partitura, esta pieza que podríamos traducir del alemán como «Medios de producción». De hecho, *Produktionsmittel II* es en sí una obra descriptiva de esos procesos, al punto de que Pàmies habla de su nueva pieza como programática, muy sencilla de entender en sus intenciones (por más que articule sus ideas de forma compleja): la flautista lleva a cabo a lo largo de la obra un proceso que pretende romper las tradiciones, empezando por el hecho de no aceptar que es una flauta, lo que refiere el querer dejar de ser un peón, una parte del sistema (cuyos restos se manifiestan incluso en consonancias inéditas en una estética así, como el acorde-cliché en Do mayor que escuchamos en *Produktionsmittel II*). Ahora bien, salirse de ese sistema tan cerrado, trascender un entramado tan riguroso, incluso con el pulso esclavizante que le marca una claqueta a modo de cadena de montaje, choca con la realidad; las ansias de libertad se manifestarán ya no en música, sino alcanzando la flautista otra ontología, expresada por una performance final que ejemplifica una línea de trabajo que actualmente interesa a Pàmies: las obras musicales para actores, su ejecución por no-músicos.



Joan Arnau Pàmies: *Produktionsmittel II* © Joan Arnau Pàmies

Fundamental, así pues, la figura de la flautista, de la instrumentista más que de la flauta en sí. Vertixe Sonora encargó a Joan Arnau Pàmies una pieza para flauta solista, algo que reconoce el compositor catalán no era de su agrado, por la sonoridad que asociaba a este instrumento. De hecho, Pàmies realizó una investigación de la literatura para flauta contemporánea, buscando los motivos que subyacían a ese rechazo, en partituras de autores como Kaija Saariaho, Philippe Manoury o Salvatore Sciarrino; piezas que decía eran un 'Fauré revisitado' sin una evolución sustancial de la técnica instrumental desde hace un siglo. Cuando Pàmies supo que la flautista del estreno sería la extraordinaria Alessandra Rombolá, el catalán decidió aprovechar las inagotables posibilidades técnicas y expresivas de la italiana para reinventar su escritura para este instrumento. Una vez escuchada *Produktionsmittel II*, no nos cabe duda de que ha culminado con éxito su empeño.

Acompañando a la flautista (trasunto de una operaria en el sistema capitalista) se encuentran en escena arpa y acordeón, que articulan musicalmente la estructura de la pieza con otro tipo de notación más convencional, básicamente alturas: hibridación por la que Pàmies opta para evitar que el oyente caiga en una «monotonía del ruido» en la que no preste atención a las texturas musicales, percibiéndolas sin matices, relieves o vinculaciones programáticas a una instrumentista-trasunto. Ello no quiere decir que la escritura sea sencilla, ni mucho menos: el arpa comienza la obra con todas las cuerdas (des)afinadas de forma distinta, procediendo a afinar a lo largo de la obra su instrumento conforme a lo canónico, a lo impuesto por la tradición. La idea que debería hacerse el oyente es la de que las instrumentistas están trabajando en una cadena de montaje musical, no 'entreteniendo' su escucha; siendo el público invitado a presenciar un acto laboral del ámbito musical; por supuesto, con connotaciones referidas a la maquinaria capitalista, debido a las sonoridades sintetizadas. De hecho, el acordeón representa, con sus texturas, las válvulas de una máquina que hace ruidos: el *soundscape* de la fábrica. La electrónica, cuarto elemento sonoro, también proviene del ámbito laboral: sonidos grabados en una fábrica en Rumania; una electrónica que acabará desestabilizándolo todo, a pesar de que en muchos momentos se escucha tan sólo como una base a modo de susurro, a un nivel conceptual: presencia obsesiva. A medida que la obra evoluciona, se complejiza el medio

electrónico, con una suma de grabaciones realizadas por el propio Pàmies con sonidos de flautas, pequeños objetos de percusión, voz gutural..., todos ellos sonidos de fallos: una superestructura en quiebra. Sin embargo, ese magma continuo, esa presencia no-visible pero audible en su latido constante, ese ruido blanco de fondo, acabará devorando a la flautista desde su proyección en estéreo en medio del trío instrumental (trío amplificado cuyos altavoces rodean a unos oyentes que, de este modo, se ven entre dos círculos sonoros, inmersos ellos mismos en el conflicto: parte activa, cuerpo a través del cual reverbera la acústica, espacio para una praxis a modo de concientización transformadora).

Así pues, el hartazgo del lenguaje contemporáneo para flauta (con las posibilidades que Alessandra Rombolá abría como intérprete) y la lectura de los textos fundacionales del marxismo son fundamentales para el nacimiento de *Produktionsmittel II*, en la cual también subyace el hecho de que Pàmies resida actualmente en Chicago (en cuya Northwestern University continúa su investigación), ciudad de la que crítica el fallo de los servicios públicos o la polarización social (que llega a definir como una guerra encubierta). No menor peso tiene la votación del 9-N en Cataluña, proceso en el que Pàmies es voluntario, y que dice evidencia déficits democráticos, problemas sistémicos. Todo ello se transmuta en *Produktionsmittel II*, un trío de enorme potencia expresiva, rotundamente físico, al tiempo que sesudamente intelectual y visceralmente artístico como expresión de un estado emocional derivado de una frustrante vivencia de la realidad. Es por ello que la obra conforma no sólo un aparato crítico, sino un grito de denuncia. *Produktionsmittel II* es una partitura determinada que satura de información a la intérprete, que ha de seleccionar qué tocar en cada momento, dando por descartada la ejecución completa del texto. Alessandra Rombolá es, además de una flautista clásica con gran bagaje en los lenguajes de las vanguardias, una improvisadora con amplia experiencia, lo cual la ayuda a guiarse en esa red de posibilidades, en lo que Pàmies llama un «exceso de información» que califica de «ruido» (si bien señala en su partitura que, más que improvisación libre, el final de la obra ha de ejecutarse «sin sobreactuar», como una «improvisación recontextualizada»). Dentro de esa maraña saturada hay un motivo paramétrico que recorre la obra desde la flauta, improntado el lenguaje de la solista; motivo que intentará reproducir al final de la pieza con papel de aluminio y una botella de cristal, no siendo capaz de tocar el tema que había marcado su devenir como operaria: el problema, por tanto, no es ya de los instrumentos, del objeto con el que se aborda la reinención del sistema; el problema es el motivo en sí, lo que hace que lleguemos en el final de la partitura a una gran interrogación que nos pregunta «¿ahora qué?», una interrogación a la que Pàmies no quiere dar una respuesta, pues sostiene que en el pensamiento de izquierdas dicha respuesta ha de ser colectiva...

...no será aquí donde se dé réplica a tal pregunta, pero desde luego sí me parecen las apuestas que unen lo político, lo intelectual y lo artístico a este nivel de excelencia una más que válida respuesta a esa duda, una posibilidad de transformación. *Produktionsmittel II* muestra en su recorrido distintas reacciones al conflicto planteado por un sistema saturado; de este modo, la arpista va alcanzando un grado de consonancia cada vez mayor; digamos que, en el mismo ambiente de la fábrica (señalada por las sonoridades mecánicas de electrónica y acordeón), encontramos dos respuestas al conflicto del yo en el sistema: el de una trabajadora progresivamente acoplada al mismo (arpa), y el de una conciencia que

busca reinventarse, trascender los engranajes, conquistar su libertad (flauta -podríamos pensar esta pieza como un autorretrato en clave musical, con la reflexión a través del lenguaje de la flauta como motivo en el propio compositor-). Esa flauta reinventada la veremos separar los tubos de su cuerpo, proyectar fonéticos, examinar los parámetros típicos de la escritura de Pàmies: la especificación en cada momento del volumen de aire proyectado, velocidad, intensidad, golpes de voz, ángulos, ataque a la embocadura, etc. Llama la atención el hecho de las consonancias, sean rítmicas o incluso acordes tonales, que se van diseminando, especialmente entre los minutos 9 y 10 de la obra, generando una suerte de halos armónicos en acordeón y arpa, algo que corta tajantemente una electrónica repleta de agudísimos molestos y acoples quebrados, lo que da lugar a esos pasajes en *performance* de la flauta en torno al minuto 14, muy expresivos, con sus resuellos y sonidos guturales; tras los cuales la flautista intenta retomar el discurso improntado recomponiendo su instrumento, algo que boicotea la electrónica, provocando nuevas sonoridades ahogadas en la solista: o el cuerpo como máquina en fallo, psicomatización del desaliento, psicodrama de una tensión productiva. Curioso momento, el que se vivió al final del minuto 19, pues tras saturarse la escena con una frecuencia electrónica de unos 16.000 Hz, se encienden las luces en la dramaturgia dispuesta por Pàmies, con las instrumentistas inmóviles: ahí el público empezó a aplaudir recién comenzado el epílogo, que no el final de la obra. Pàmies afirmaba posteriormente que ello lo había emocionado, pues en su programa ese momento representa el final del capitalismo, algo que cree aplaudido por el público... No sé si los oyentes han llevado a cabo esa lectura o simplemente se identificó el silencio y el encendido de las luces como el final de la obra (opción que pienso más creíble). Sea como fuere, aún nos quedaban casi 5 minutos hasta completar los 24:47 que especifica la partitura como duración de *Produktionsmittel II*; minutos de lo performativo, en los que Rombolá ataca los fonéticos, con la flauta nuevamente desmontada y una electrónica de fábrica más obvia de fondo. Es en ese contexto cuando la flautista prueba con papel de aluminio, soplando su canto, con una histriónica manipulación del objeto en busca del tema paramétrico impostado, lo que realmente nos lleva a preguntarnos si es un proceso de liberación o la búsqueda de un camino de retorno a la jaula sistémica. Lo mismo vuelve a hacer la flautista, ahora con una botella, antes de recomponer su flauta e intentar atacar algún sonido, algo de lo que ya es incapaz...

...ni que decir tiene que, a nivel interpretativo, Alessandra Rombolá fue la gran protagonista de un trabajo titánico que, por lo que me consta, le ha supuesto meses de esfuerzo, concentración y toma de decisiones, en lo que dice una de las partituras más complejas que ha estrenado (y no son ni pocas ni de escasa dificultad; pensemos, por tomar un ejemplo paradigmático, en las partes para flauta de *Apertas para Matta-Clark* (2012), del gallego Ramón Souto). Soberbia, la italiana, en todos los apartados, ya sean técnicos, expresivos o relacionados con la *performance*, donde se ha mostrado sobria, con una contención muy comunicativa de los estados anímicos que sugiere la propia partitura: un ejemplo de entrega y vivencia de la obra musical como realidad trascendente. Acompañando a Rombolá, unas muy efectivas Angélica Vázquez en el arpa, inmutable en su proceso de afinación y búsqueda de consonancias, también con una presencia dramatizada muy seria y bien calibrada; y la siempre musical Celia Adrián en el acordeón, con partes más soterradas, a modo de rumor en bajo continuo, pero igualmente eficaz, extrayendo, como Vázquez a su arpa, sonoridades poco comunes a su instrumento. El propio Joan Arnau Pàmies se encargó

de la electrónica, de sus presencias y volúmenes a la hora de proyectar ese organismo asfixiante que lo acaba trastocando todo. Por momentos hiriente al oído; en otros casos, presencia amenazante y velada, Pàmies reguló la electrónica ya no sólo desde la mesa de mezclas, sino tapando los altavoces centrales con telas, lo que le confirió una presencia más cavernosa (o gobierno en la sombra, cuyo *nec plus ultra* debe coincidir con la ilusión de su no-existencia).

La recepción por parte del público de tan extrema propuesta conceptual, política, artística y musical (ámbitos mutuamente fertilizados en *Produktionsmittel II*) fue realmente calurosa, con prolongados aplausos para compositor e intérpretes, en un Espacio Sirvent lleno incluso por encima del aforo que la organización había dispuesto (con parte de los asistentes escuchando el concierto de pie). Entre el público, una nutrida presencia de estudiantes (algo siempre esperanzador), así como de profesores, filósofos, artistas, compositores y otros protagonistas de la vida cultural viguesa, muchos de los cuales se quedaron tras el concierto en Sirvent para profundizar en la pieza de Pàmies: conversaciones realmente interesantes que abrían, a su vez, nuevas preguntas a los interrogantes planteados por *Produktionsmittel II...*

Curiosamente, el 6 de noviembre otro estreno tenía lugar en Vigo a esas mismas horas, en el concierto que la Real Filharmonía de Galicia ofrecía en la ciudad olívica, en un programa en el que Paul Daniel dirigió la primera audición de *Mar ao norde* (2014), obra del compositor gallego Fernando Buide. Tras escuchar la segunda ejecución de *Mar ao norde* (en Santiago de Compostela), no me caben dudas de que la noche del jueves se estrenaron en Vigo dos obras que representan, en términos de la lógica expuesta en *Produktionsmittel II*, a un compositor-flauta que busca su propia voz y se adentra en la complejidad de los lenguajes actuales, trascendiéndolos desde la exploración personal y el riesgo artístico; y a un compositor-arpa que se ajusta de forma cada vez más afinada al sistema, a sus encargos y demandas, a acariciar los oídos de cierto público a través de la simplificación, logrando la nada sencilla cuadratura del círculo musical que es llenar el vacío de nada... Que cada quien dilucide de qué compositor (y métodos de producción musicales) se trata en cada caso...