

Asier Puga: Programo lo que me gustaría ver y escuchar como oyente

AINHOA URÍA

El director de orquesta Asier Puga, director musical y artístico de “Ciklus” Ensemble y la Orquesta de Cámara “Gregorio Solabarrieta”, debuta el próximo día 6 con el Grupo Enigma con seis composiciones, cinco de ellas, estrenos absolutos. Puga ha sido formado en el Centro Superior de Estudios de Música del País Vasco (MUSIKENE) y el Royal College of Music de Londres obteniendo las más altas calificaciones. Amablemente ha accedido a la invitación de Mundoclasico.com para realizar una entrevista sobre su carrera, sus proyectos y sus perspectivas sobre la actualidad musical.



Asier Puga
© by Jose Luís Montoya

Ainhoa Uría. Si me lo permite, vamos a ir al origen de su carrera. Cómo llegó la música a su vida?

Asier Puga. Mi contacto con la música llegó de forma muy natural ya que vengo de una familia de músicos. Mi bisabuelo y mi abuelo eran grandes guitarristas y conocidos profesores de música en Miranda de Ebro, mi ciudad natal, y fue con ellos con los que comencé a aprender el lenguaje musical. En casa de mi abuelo siempre había un piano, guitarras y la música, bien siendo comentada o interpretada, estaba presente.

Desarrolló una etapa como percusionista. La elección de la percusión como instrumento(s), ¿fue por descarte al no quedar plazas para violín o piano, o fue por amor?

Fue de forma casual e inesperada, como casi todas las cosas interesantes de la vida. Un día iba con mis padres por la calle y vieron un cartel en el que se informaba que en el conservatorio de Miranda comenzaban a dar clases de percusión, me preguntaron si me

apetecía y dije que sí.

Allí tuve la enorme suerte de encontrar a Eduardo Díaz, un profesor que amaba la música enormemente, que la cuidaba y nos hacía entender de manera muy natural la responsabilidad y el sacrificio que la “profesión” de músico requiere.

De las láminas de la marimba a músicos con alma, también cambió las baquetas por la batuta. ¿Qué le llevó a hacerlo?

Siempre he querido ser director y no tengo una razón concreta. Hay directores que lo descubrieron al ver un concierto o al ver a cierto director, pero en mi caso, no tengo ningún recuerdo de este tipo, más bien intuyo que fue un proceso de interés por esta disciplina, quizás bastante prematuro, pero muy intenso; de hecho mi primer profesor de percusión siempre me recuerda que en la primera clase, con 7 años, ya le dije que quería ser director de orquesta.

Tengo clara mi atracción, mi admiración (incluso actualmente) por el enorme repertorio que como director tienes a tu disposición, y que en percusión, por ser un instrumento que se desarrolló principalmente en el siglo XX, el repertorio es mucho más reducido.

Completó los estudios de dirección de orquesta en Musikene y en el Royal College of Music; su profesor, Peter Stark observó desde el principio su tenacidad y musicalidad innata ¿Cómo fue su etapa londinense?

Fue una etapa enormemente interesante y enriquecedora para mí. El Royal College of Music te da la posibilidad de ser partícipe de la vida musical del conservatorio de una forma que en pocos lugares he visto. Allí la oportunidad de conocer y trabajar con grandes músicos y creadores como Steve Reich, Vladimir Jurowski o Andrew Gourlay, por citar algunos.



Asier Puga. © 2019 by Jose Luis Montoya.

Una de las cosas que más me influenciaron es poder disfrutar de la enorme y rica vida cultural de Londres. Ir a ver un ensayo de Blomstedt, Haitink o Salonen, y después ir a la Tate Modern a la sala de Rothko y estar allí 1 hora empapandote de los colores, de la energía que hay; o en la National Gallery y hacer lo mismo frente a los San Francisco de Zurbarán, son cosas que difícilmente puedes hacer cuando estás de paso por la ciudad.

Otro aspecto que me enriqueció tremendamente fue el conocer y vivir en otra cultura, con otro idioma y, en cierta manera, con otros códigos. Creo que para cualquier persona que quiere dedicarse al mundo artístico tiene que vivir la experiencia de vivir en otra cultura.

Desde el comienzo de su carrera como director ha tenido una relación muy estrecha con la música contemporánea, estrenando más de medio centenar de obras. ¿A qué se debe este interés?

Como decía antes, creo que este hecho se debe a dos factores: el primero se trata de que, al formarme en la percusión, el repertorio que trabajaba más intensamente era del siglo XX o contemporáneo. Únicamente cuando tocaba en orquesta, me acercaba al repertorio clásico o romántico. Y el segundo factor yo lo supongo a mi propia naturaleza.

Recuerdo que cuando tenía 12 ó 13 años solía entrar por las noches en una página web llamada *El Poder de la Palabra*, en la cual había una sección de música, de compositores y compositoras, organizada por épocas y países. Cada compositor tenía una biografía y varios extractos musicales disponibles. Escuchaba de todo, algunas cosas me gustaban más otras menos, pero me llamaba la atención casi todo, y de esta forma conocí a los grandes creadores del siglo XX y, concretamente, uno de esos compositores que conocí fue Pierre Boulez, del cual escuché un fragmento de *Anthemes*



Asier Puga. © 2019 by Jose Luís Montoya,

2 para violín solo y electrónica. Recuerdo todavía la impresión que me causó la obra, la cual me fascinó, principalmente porque no había escuchado nada como eso antes; esos sonidos tan *extraños* me fascinaron, y empecé a buscar más cosas sobre el compositor. A medida que fui creciendo comencé a leer sus escritos, sus entrevistas, todo lo que caía en mis manos. Se convirtió, y todavía lo es, en un referente absoluto, principalmente en su actitud como intérprete, como artista; a sus ideas sobre música contemporánea, programación etc. Digamos que con él desarrollé una *óptica*, la cual me permitió observar mi labor de intérprete y posteriormente de director, desde otro ángulo: mucho más solitario, alejado, e incomprensible, pero tremendamente inspirador y rico para mí.

Cuando entré en Musikene fundé junto a un grupo de amigos Ciklus Ensemble, y comencé a entablar una relación interpretativa mucho más intensa con la música del siglo XX y con los compositores actuales. Hacíamos muchas cosas, desde estrenos hasta interpretaciones de grandes obras del siglo XX, todo ello con una gran falta de experiencia, pero con mucho interés y admiración por descubrir nuevos terrenos y estéticas. Ciklus ha sido, y sigue siendo, una de mis grandes escuelas.

Como acaba de comentar, desde hace casi 9 años es director de Ciklus Ensemble y también de la Orquesta de Cámara "Gregorio Solabarrieta" de Miranda de Ebro, cuya temporada, *Fronteras*, se acaba de presentar. ¿Qué línea siguen ambas agrupaciones?

Ambas agrupaciones son independientes, todo lo independientes que pueden ser teniendo el mismo director. Ciklus está enfocado principalmente a la música del siglo XX y de nueva creación, mientras que la Orquesta de Cámara "Gregorio Solabarrieta" (OCGS) tiene un repertorio mucho más amplio, pero con un interés muy grande en las y los creadores

actuales. Un ejemplo es que estamos comenzando la tercera temporada y con la OCGS ya hemos estrenado 4 obras para orquesta de cámara, una formación poco cuidada en el repertorio contemporáneo.

Respecto a Ciklus, desde que lo creamos a finales de 2010, hemos realizado casi una decena de proyectos. Desde hace unos años hemos entablado una relación artística y de amistad con el compositor Iñaki Estrada, de la que han surgido dos obras que son nuestros últimos dos proyectos: *Gargantúa*, para narrador y ensemble, inspirada en una novela de Rabelais del siglo XVI, y *El Corazón de las Tinieblas*, un radiodrama para músicos, actores y electrónica en tiempo real, basado en la novela homónima de Conrad. Dos obras que aunque en términos temáticos son opuestas - *Gargantúa* es una comedia, una gamberrada por nuestra parte, mientras que *El Corazón de las Tinieblas* es una reflexión sobre la oscuridad a la que puede llegar el ser humano-, tienen muchos elementos en común.

Pero con Ciklus, su labor no se limita a la interpretación, con la serie *Diálogos*, un espacio donde encargan artículos a diversos artistas contemporáneos, han introducido la reflexión teórica dentro de sus actividades. Esto es muy poco usual para un ensemble, al menos dentro de las agrupaciones españolas.

La serie *Diálogos* nació en 2013 y desde entonces hemos publicado casi una treintena de artículos de artistas de Alemania, Irán, Australia, Egipto, Tailandia, Francia, Portugal, España, etc. Artículos principalmente de compositoras y compositores, pero también de fotógrafos, poetas, artistas plásticos, historiadoras... La función de este proyecto es crear un espacio que invite a la reflexión, y que acerque el trabajo de los artistas actuales al público. Cada artículo está escrito por un creador, que analiza una parte de su trabajo o una obra concreta.

Creo que en la actualidad todo tiende a encasillarse y a dividirse por etiquetas, y hay ciertos ámbitos de la vida que quizás, por su naturaleza, pueden verse más fácilmente abocados a esta suerte, pero en el arte y en la música, eso no tendría que ocurrir, porque sería su final. En Ciklus intentamos, y muchas veces no lo conseguimos, crear nuevas propuestas, de reflexionar junto con los creadores actuales sobre las posibles vías a seguir en términos programáticos, estéticos, espaciales... Muy pocas veces lo conseguimos, pero ese espíritu de intento, de encuentro, de inconformismo incluso, impregna de alguna forma los últimos proyectos que hemos diseñado, ya que como decía Picasso, no se trata de buscar, sino de encontrar.

¿Y con la Orquesta de Cámara "Gregorio Solabarrieta (OCGS)?

Con la OCGS desde el principio hemos intentado crear una programación actual, viva. Soy consciente de que ambos adjetivos son terminológicamente elusivos, a lo que me refiero es que intentamos estar en contacto con los creadores actuales, pero también con las problemáticas contemporáneas de la sociedad en la que desarrollamos nuestra actividad musical y artística, que principalmente es la ciudad de Miranda de Ebro.

Desde el principio hemos apostado por una programación de vanguardia, y de la misma forma que el público lo ha apoyado acudiendo a nuestros conciertos, también podría haber



Asier Puga. © 2019 by Jose Luís Montoya.

hecho lo contrario, y no venir, pero en Miranda se da una paradoja interesante: antes de nuestra orquesta no había una programación de música sinfónica estable en la ciudad, por lo que la gente, como ocurre en otras ciudades, no tenía una idea preconcebida de lo que la programación de una orquesta puede o debe ser.

Interpretamos una reducción orquestal del ballet completo de *El mandarín maravilloso* de Bartók escenificada, un concierto que todavía muchos recordamos intensamente por la atmósfera que se creó en el teatro; la temporada anterior,

Laberintos, la inauguramos con un programa que combinaba obras de Debussy, Brahms y la compositora multidisciplinar Raquel García-Tomás, con un monólogo de Samuel Beckett que hablaba sobre la escucha. Hemos programado la orquestación de Dubois del *Dichterliebe* de Schumann, sinfonías de Beethoven, Schubert, Dvorak, junto con obras de estreno. Al final, lo que hemos conseguido crear colectivamente es no fijar ninguna expectativa en el espectador oyente, sino que cada concierto puede ser (debe ser) una propuesta que se diversifique en muchas direcciones.

Sus programaciones son innovadoras y rompen con las dinámicas convencionales de los conjuntos sinfónicos. ¿Es una labor predeterminada a diferenciarse o surge de sus inquietudes como programador y director?

Me parece una cuestión tremendamente interesante y que yo mismo, en muchas ocasiones, me he preguntado. Todas estas propuestas son muy arriesgadas, no solo para el público, sino también para los intérpretes y para todo el equipo de producción. Interpretar un programa que va del *Stabat Mater* de Pergolesi, a unas piezas corales de Britten, pasando por un estreno para orquesta y clarinete bajo -como fue el caso de un concierto hace 2 temporadas- requiere de un conjunto y unos intérpretes con una flexibilidad y una técnica muy determinada. Este tipo de propuestas, crean una serie de problemáticas y de retos difíciles, que se reducirían notablemente con programas que son más conocidos para todos, tanto para los intérpretes como para el público; pero, y aquí es donde va mi respuesta a su pregunta, mi naturaleza, mi instinto si lo prefiere, me lleva a otros ámbitos y a otro tipo de propuestas con las que revelarme de alguna forma, de la inercia actual. Programo como intérprete o director artístico, lo que me gustaría ver y escuchar como oyente.

Creo que es responsabilidad de mi generación realizar nuevas propuestas sobre lo que una orquesta, un ensemble, o un concierto puede ser. Con respecto a las generaciones anteriores a la mía (y siendo consciente de todos los condicionantes sociales y culturales que había), tengo la sensación de que estas reflexiones se abandonaron a los compositores, y se delegó en ellos la tremenda responsabilidad de actualizar la realidad musical en España.

Con la Orquesta de Cámara “Gregorio Solabarrieta” vamos en esa dirección de actualización, pero no me corresponde a mí decir si lo estamos consiguiendo o no, pero mi trabajo con la OCGS me ha ayudado comprobar que, si se quiere, es posible hacer programaciones diferentes, y no se trata de una cuestión económica, porque nosotros tenemos muy poco presupuesto, se trata de entender la práctica musical como una herramienta no para reconocer, sino para conocer.

Reflexionar sobre el presente y sobre las fronteras, como es el caso de la nueva temporada de la OCGS.

Exactamente. En la actualidad se habla continuamente de separar, de dividir, de construir muros, vallas; como decía anteriormente, vivimos en la clasificación continua, y todos debemos estar etiquetados bajo la lógica de la política actual, y el arte y la música no es ajeno a esta deriva social. Por ello, en el Ciclo Fronteras (nuestro ciclo principal) hemos diseñado 4 propuestas que se basan en géneros artísticos aparentemente diferentes o antagónicos, como el teatro, el jazz, la ópera o el género sinfónico. Con estos 4 conciertos queremos mostrar al público que esas aparentes fronteras artísticas, verdaderamente no son tal cosa, y que en realidad responden a las ficciones políticas y sociales, que en los últimos años se han ido desarrollando y asentando en la práctica musical.

En la actualidad, tanto en festivales como en programaciones culturales públicas y privadas, encontramos la realidad musical compartimentada en multitud de grupos: ciclo de música antigua, ciclo de música contemporánea, de jazz, flamenco, sinfónico, etc... Esto nos aboca a delimitar y a esconder la pluralidad del arte y de la realidad musical. Creo de verdad que una sinfonía de Schumann, interpretada antes o después de una obra contemporánea de calidad, hace que ambas obras se enriquezcan y muestren la radicalidad apasionante de la evolución del lenguaje. Por supuesto, no todo vale en programación; diseñar programas que combinen épocas diversas es muy complejo y requiere de un gran conocimiento del repertorio, y Boulez para ello era un maestro absoluto, y como ejemplos tenemos los programas que realizó en Nueva York con los Rug concerts o en Londres.

Porque, como usted afirma en un artículo suyo, la programación musical es un arte.

Debe serlo y lo creo cada día más, y como ejemplo puedo nombrar a dos personas con las que he hablado mucho sobre ello y que intentan o han intentado llevarlo a la práctica, como son José Antonio Echenique (director adjunto de la Quincena Musical) y el director de orquesta Robert Treviño.

La programación es la piedra angular de la práctica musical. Todo gira y se organiza en torno a ella, desde el efecto que cada programación tiene en su público a modo de filtro (cada programación *selecciona* a su público), a la educación en los centros musicales. Sé que esto puede sonar exagerado, pero no es menos cierto que los programas educativos de muchos conservatorios se basan, y por tanto, se condicionan, en responder a las exigencias de las instituciones a las que sus alumnos se ven aparentemente abocados/dirigidos, que son las orquestas, las cuales, por otra parte, tienen casi todas sus plazas cubiertas, y cuando sale una plaza, se colapsa con 200 ó 300 candidatos.

¿Qué hacemos con los 299 que no han sido elegidos? ¿Qué alternativas existen desde las instituciones públicas musicales? El silencio se impone. Creo que en España deberíamos hacer una gran reflexión sobre el modelo de estudios que queremos en nuestros conservatorios, ya que de ello depende la vida musical de los próximos años.

Usted critica la educación musical pero se ha formado dentro ella y, además en centros en los que es muy difícil entrar; en el Royal College of Music, por ejemplo, solo entra un director cada año. Tras esta experiencia, ¿cree que es fundamental estudiar en un conservatorio para ser músico?

Este es un punto sobre el que durante los últimos años he reflexionado mucho, y tengo que reconocer que no tengo una opinión definitiva al respecto. Lo que tengo claro es que mi nivel de aprendizaje con mis agrupaciones y los proyectos que yo creaba fuera de los centros de estudio, han sido grandes fuentes de aprendizaje equiparables a lo que he aprendido en los conservatorios, tanto en Londres como en España.

En los conservatorios vives en una burbuja, imbuido en cierta forma por la imagen romántica de artista y, claro, la vida real y el sistema musical son muy diferentes porque, no nos confundamos, el debate gira sobre los sistemas, y un artista debe decidir si quiere ser parte del sistema. Siempre ha sido así, pero quizás en la actualidad esta dicotomía se presenta de forma más agresiva.

Cada vez es más difícil encontrarse con jóvenes intérpretes que no respondan a un carácter de sumisión artística, músicos que entienden y miden el valor de la *profesión* a la que se quieren dedicar en base a su nivel técnico, preparados para ser capaces de llevar a cabo cualquier exigencia técnica que se les pida. No hay un pensamiento crítico ni reflexivo sobre su propia figura como instrumentistas, y por tanto la creación actual, se ve huérfana de cómplices. Noto que esa curiosidad por buscar fuera de los carriles convencionales de la música, tanto pasados como presentes, no existe y tampoco son conscientes de que debiera existir. Este hecho me preocupa, porque nos conduce a todos, irremediabilmente, a una situación en la que no veo la salida.

Ese pensamiento crítico lo desarrolla en su sección "Noves Geometries" de la revista catalana *Sonograma Magazine*, ¿a qué se debe y qué le aporta la escritura?

Desde que era adolescente he sentido un interés por la escritura. Escribía pequeños textos para mí. Hace unos años escribí un artículo para la sección Diálogos de Ciklus Ensemble. Carme Miró, directora de *Sonograma Magazine*, lo leyó y me propuso tener una columna fija en Sonograma, y acepté. Desde entonces he publicado unos 5 artículos.

La escritura la uso y la desarrollo como una suerte de laboratorio donde debatir o desarrollar propuestas, ideas... Mis artículos no tienen una aspiración de difusión, ya que al terminar de escribirlos ya he superado, ya estoy alejado de su contenido, ya que la propia lógica de la escritura del texto me ha llevado a otros lugares, por tanto me gusta pensar que el artículo queda como un rastro de un pensamiento.

Es cierto que hay artículos que son críticos con la realidad musical actual, incluso algunos,

como es el caso del titulado “¿Y si la revolución ya no es suficiente?”, lo escribí contra mí, contra unas ideas culturales que había adquirido como mías, y que me estaban llevando a no darme cuenta de la contradicción que estaba intentando llevar a cabo en mi práctica musical.

El próximo domingo 6 de octubre debuta con el Grupo Enigma en los Teatros del Canal, con un programa titulado *Instantáne(s) sonora(s)*. ¿Qué nos puede contar del programa y de la gira que van a realizar?

El programa gira en torno a la idea del instante (propio de la naturaleza interpretativa), pero también sobre la idea de que el programa sirva como una suerte de fotografía, de instantánea de la imaginería sonora individual de cada creador, así como de la composición actual en nuestro país. Por supuesto, es imposible reducir a 6 compositores/as la diversidad de la creación contemporánea actual, pero en ellas y ellos se puede observar una parte de esa fotografía múltiple y enormemente original que es la composición actual.

Vamos a estrenar cinco obras de Miguel Matamoro (1991), Núria Giménez-Comas (1980), Núria Nuñez (1980), Eduardo Soutullo (1968) y Luis Orús (1999); el programa se completará con una suite para violín solo del compositor catalán Carles Guinovart (1941). He intentado que la diversidad sea también generacional, y que el programa muestre cómo se ve y se entiende la composición al comienzo de una carrera -como es el caso de Luis Orús-, o tras más de 50 años de escritura -como es el caso de Guinovart.

Todas las obras que conforman el programa son de una calidad y de una variedad muy difícil de encontrar. La pieza de Núria Giménez-Comas -una creadora que admiro enormemente- es un ejemplo de artesanía sonora, de una sutileza e imaginación que me fascina. *Sottogrido* de Miguel Matamoro, es una suerte de romántico lirismo en la era tecnológica, y que entronca con la fascinación de Miguel por su tierra: Galicia. Cito estos dos compositores pero podía citarlos a todos, cada pieza del programa me ha sorprendido y cautivado enormemente.

Es un lujo para mi poder interpretar estas obras con el Grupo Enigma, una agrupación que admiro desde que era joven. Me llamaron hace más de 1 año para colaborar con ellos, pero por problemas de agenda no pude llevarlo a cabo. Ha tenido que llegar la cuarta propuesta para que podamos colaborar juntos, y yo estoy encantado y tremendamente ilusionado de poder realizar una gira con ellos defendiendo la creación actual. Después de Madrid, en noviembre llevaremos el programa a Zaragoza, Bilbao y Logroño.

¿En términos artísticos, ha conseguido el objetivo que todo músico tiene, lo que para usted sería “El Concierto”?

No. Rotundamente no.

Desde Mundoclásico.com le deseamos un año cargado de emociones intensas. Muchas gracias Asier. Agur.

