

+ TAPADILLO 4' y NASARDO 13/5 en II

10<sup>va</sup> cz.

The image shows a musical score for organ, oriented vertically. It consists of two main staves: the upper staff is labeled 'Manual' and the lower staff is labeled 'Pedal'. The Manual staff contains a complex melodic line with various ornaments and articulations. The Pedal staff contains a bass line with sustained notes and rests. Annotations include '+ TAPADILLO 4' y NASARDO 13/5 en II' at the top left, '10<sup>va</sup> cz.' in the middle left, and 'EXPRESIÓN ABIERTA' at the bottom right. A bracket labeled 'I' spans a section of the Manual staff. A note on the Pedal staff is marked with a wavy line and the text '+ SUBBAJO 16' en PED'.

Extracto del inicio de la obra para órgano *Neshamah*, de Juan Cruz Guevara, galardonada con el premio Cristóbal Halffter en el año 2010

# Los límites de las fronteras

Juan Cruz-Guevara

¿Qué son las fronteras? ¿Existen realmente?

57

Cuando evocamos una frontera o un límite, pensamos en lo que no se debe sobrepasar porque hacerlo nos llevaría a lo desconocido o a lo prohibido. Sin embargo, que algo sea desconocido o esté prohibido no implica que necesariamente sea malo; por el contrario, las fronteras pueden volverse ventanas abiertas a diferentes e interesantes caminos. Uno de ellos es precisamente el acercamiento al límite, a esa línea que separa mundos: el silencio del sonido, la tranquilidad de la intranquilidad, el ruido de la estabilidad musical, el equilibrio del desequilibrio.

Ahora bien, ¿dónde está el límite? ¿cómo distinguir el contorno del sonido que nunca llega a extinguirse y a convertirse en silencio? ¿y los límites de lo previsible y lo imprevisible? Para estas preguntas no tengo respuesta aunque tampoco la busco, pues mi interés va más allá. Si no encuentro el silencio es tal vez porque no lo busco, pero sé que -si quiero- puedo llegar a él en un momento: con solo un corte imprevisible de un sonido, que me acerca entonces al límite entre lo sonoro y el silencio, moviendo sus fronteras de manera abrupta. Cuando a una música le incorporamos sonoridades propias de la vida como el aliento, la respiración, la distorsión del sonido, el ruido del arco en la cuerda o el entrecocar de las piedras de mármol, es como si realizásemos una inmersión dentro del átomo del sonido. Le hemos agregado sonoridades que hasta el momento no existían y de esta forma se han ampliado unas fronteras.



Juan Cruz-Guevara y el Trío Arbós durante el estreno de *Polaridad*, dentro del marco de la III edición del Festival Música Sur de Motril, en el Teatro Calderón de la Barca el 30 de Septiembre de 2010



Ensayo general, previo al estreno, de *La transmutación de la Sombra*, dentro de los premios ZeitKlang 2011, Viena (Austria)

Con ello, no las estamos saltando o simplemente transgrediendo límites, sino allanando el camino para un nuevo flujo de sonidos y formas musicales que intentan convertir lo que se consideraba anti-retórica musical en una retórica normalizada, el no-lenguaje en lenguaje, de forma tal que se abran otros caminos a una nueva anti-retórica. ¿Estamos entonces ante una disolución de las fronteras o más bien ante un movimiento o ampliación de las mismas?

En el mundo de la música, acceder a las fronteras nos permite volar por los sonidos de la imaginación provocando nuevas asociaciones sonoras. Es como habitar lo deshabitado, asentarse en tierras movedizas o poder crear nuevos instrumentos y sonoridades a partir del instrumental conocido o aun por inventar. Las barreras más difíciles de saltar para cualquier artista son las preestablecidas en su mente; aquellas que no queremos.

La necesidad que tiene el artista de ir más allá de los límites anida dentro de sí mismo y esa ruptura no debería convertirse en una manera de luchar contra lo establecido, porque esas luchas cansan, generan ganadores y perdedores y se acaban. La búsqueda interior, en cambio, es infinita y debe ser respuesta a la necesidad que tiene el artista de buscar constantemente la ampliación de las fronteras que acercan el arte a todos aquellos que pueden observarlo o apreciarlo.

Los pasos que encaminan hacia los límites no tienen por qué ser firmes, también pueden ser espacios móviles que rompen o flexibilizan su fijeza. Así por ejemplo, en la música la aleatoriedad controlada permite ser más libre al artista e imprimirle su carácter a la obra. Este carácter aleatorio se refleja de manera distinta en cada uno de los músicos: unos se mueven de una manera más rígida en la línea divisoria o frontera y otros se mueven de manera casual por la misma, lo cual confiere un carácter ambiguo y variable a su música. Como ya se ha dicho, no hay inconveniente alguno en continuar y componer alrededor de la línea divisoria; personalmente es algo que hago en muchas de mis composiciones. Y esta forma de actuar me permite mirar hacia atrás, siendo consciente de que el camino que queda y quiero andar es largo y bonito, pero al mismo tiempo, sin que esa mirada retrospectiva se convierta en una



Momentos del estreno de la Ópera de Cámara *La Mujer de la Sombrilla*, el 4 de Noviembre de 2011. Basada en el libreto del mismo nombre de Francisco Cortés, durante la XII edición del Certamen Internacional de Guitarra Clásica Julián Arcas.

atadura que me impida avanzar, y que mirar hacia adelante sea una devoción no una obligación y me permita ser en cada momento dueño de mis actos, de mi música y de mi estilo.

Otra de las variables para experimentar en torno al límite es trabajar con la intensidad, que es un valor preponderante en el arte. La intensidad admite gradación: puede ir desde el roce más leve, a una incisión profunda que abre a un mundo desconocido. Este trabajo con las gradaciones de intensidad junto al desarrollo de los objetos sonoros que manejo, me acerca al trabajo de un artesano, esa persona que de manera tranquila y pausada esculpe sus objetos al detalle. El modo de trabajar con estos elementos (intensidad, objetos sonoros, etc.) y su ubicación en la composición, nos permite abarcar perspectivas visuales más amplias que permitan ver la obra como un bloque de piedra en el que hemos ido esculpiendo su forma, su color o su textura, elementos que en muchos casos parecían estar ya allí. El trabajo del artista es quitar aquello que sobra para poder gozar de su composición. Se establece entonces una relación intrínseca e íntima entre el artista y su obra que le permite disfrutar de ese momento único que es el de la creación: el momento puro de alumbrar aquello que imaginas, que piensas o que sientes.

Los límites pueden moverse desde un punto de vista microscópico hasta lo macroscópico y solo tener conciencia de ello permite mover las barreras, cuando se quieren mover. Particularmente, me encuentro con frecuencia navegando entre el dominio de lo conocido y la amplitud de lo desconocido pero imaginado. En realidad, no existe el miedo a lo extraño sino la incertidumbre, la intriga y el soñar con descubrir los eventos sonoros imaginados. Muchos de esos sonidos nos acercan a la naturaleza pues incorporan la presencia de elementos como el aire o el aliento; eso permite desarrollar un espacio entre el artificio de los procedimientos compositivos y la abstracción de estos; o por otro lado, formentar una relación compleja en la que las fuentes de inspiración se insertan en la composición. En mi obra no hay ningún intento de realizar música descriptiva sino de moverme a tientas entre los límites de la percepción y de la saturación.



Entrega del premio de composición Joaquín Rodrigo, dentro de los Premios Villa de Madrid 2009



Vetáfono

La saturación del sonido es otro límite en la composición que nos abre nuevas posibilidades sonoras, como pudiera ser la distorsión de los instrumentos de cuerda, provocada por una gran presión del arco sobre las cuerdas, y que nos acerca a un sonido de guitarra distorsionado.

Así, las notas pueden ser consideradas intermediarias entre un fondo conceptual (la idea) y un primer plano físico (la partitura), en la que se intenta que cada nota sea un objeto de sonido, que tenga su propia esencia y pureza en la que poder adentrarse. En algún momento, este tipo de sonidos podrían resultar para alguien feos o grotescos, pero no son sino otra manera de expresarse, porque ¿quién está capacitado para dirimir entre la fealdad y la belleza? Sin embargo, sí existen personas preparadas para apreciar el equilibrio, la coherencia o la maestría en la realización de un trabajo.

63

En los límites antagónicos de la creación entre los que me muevo, no voy tras la nostalgia sino que soy seducido por un mundo sonoro donde elementos como la crueldad o la ironía estarían en contraposición con lo que denominaríamos inocencia sonora (lo más estable e inerte del sonido). Esta inocencia sonora es antagónica con la brusquedad primigenia del hombre. Un ejemplo de esa búsqueda y acercamiento al hombre primigenio es la invención del *Vetáfono*, un instrumento de percusión que consta de nueve piezas de mármol de diferentes tamaños y alturas<sup>1</sup>. Su sonido abre muchos caminos, siendo el mayor de ellos el acercamiento a culturas más primitivas que tienden puentes hacia nuestros ancestros. Con él no se pretende crear un instrumento para la comercialización o para que pueda ser contemplado como instrumento, sino que su fin es la búsqueda de un sonido primario: la percusión en la piedra de una manera ordenada con medidas diferentes y de afinación indeterminada pero diferenciada en su altura dependiendo del tamaño. El *Vetáfono* es pues un acercamiento a ese límite de nuestra historia que nos traslada a los orígenes primeros del hombre, al contacto con la piedra y el choque entre piedras. A pesar de la “brusquedad” del instrumento también se obtiene -por medio de las asociaciones sonoras sugeridas en cada momento- un sonido aterciopelado de las piezas que conforman *Vetáfono*.

<sup>1</sup> El instrumento *Vetáfono* tienen un antecedente en *Niké*, construido en diferentes materiales como son mármol, plástico, hierro y madera. Este instrumento tiene una obra con su mismo nombre, que fue estrenada por el percusionista Claudio Cascales en el Festival Internacional de Jóvenes Orquestas de Murcia en 1997 y grabado por RNE. Esta obra se recoge en el CD *La interpretación de un sueño... un sueño sonoro*, monográfico de música solista y de cámara de Juan Cruz-Guevara (2009)



**ALLEGRETTO** ♩ = 80

5

*mp*

*mp*

*p*

II c. (o)

*ppp*

col legno  
III C.

*pp*

*p*

m.d.

(\*)

m.i.

alla punta

Aunque en algunos casos pudiera parecerlo, en mi música no hay una ruptura con la tradición musical, pero tampoco considero que sea una lógica continuidad con ella. Así por ejemplo, en obras como *Taracea*, la ruptura y la atemporalidad parecen ser los puntos de referencia, mientras que en *Teponaztli* el trabajo de pequeños elementos engarzados en la tradición nos lleva a otra sonoridad diferente. En esta última obra, la saturación sonora y la búsqueda de ruptura total del sonido, son elementos antagónicos con algunos elementos que están al límite de la percepción musical y que comparecen en el segundo movimiento de *Taracea*. En ella, hay un trabajo de composición doble que se mueve en una plantilla orquestal casi idéntica y se traduce en una doble labor también por parte del oyente: de un lado, su esfuerzo para poder apreciar un sonido al límite de la percepción, y por otro, una comprensión que solo se alcanza al final de la obra, con la superposición de los elementos de la composición.

65

En ningún momento he pensado revisar mis obras para insertar nuevas ideas en piezas anteriores, ni tampoco considero que cada obra mejore la anterior, ya que casi nunca me baso en las previas porque responden a diferentes planteamientos. Es decir, son diferentes caminos y diferentes resultados puesto que responden a preguntas determinadas que me formulo en cada momento. En el arte en general deben de confluír muchas variables porque de nada serviría mover una barrera o quitarla si dentro de nuestro propio mundo conocido ponemos otras. En realidad, la obra está ahí sin ningún límite ni frontera, solo aquellas que cada uno como artista se imponga. Y para el artista existe el derecho de ir cambiando esos límites y de moverse entre ellos; algo que le impide ser esclavo de su propio estilo, respetando a un tiempo esa honestidad consigo mismo que es condición del verdadero arte. Si consideramos el arte como una expresión de libertad, de capacidad y también de cierta suerte, de poder expresar algo que sentimos como lo sentimos en cada ocasión, ¿podría un artista crear siempre en un único estilo y con muy pocas variantes?, ¿no se estará convirtiendo entonces en esclavo de su propio estilo?.