

Joan Guinjoan, un artista tan entrañable como desconocido

Xoán M. Carreira
Editor Jefe de Mundo Clásico
Noviembre 2022

Mi primer recuerdo de Joan Guinjoan se remonta al 25 de marzo de 1973, en la iglesia del Convento de San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela, con ocasión de un concierto de *Diabolus en Música* dentro de la programación de unas efímeras Jornadas de Música Española que programaba la Comisaría de la Música, dependiente del Ministerio de Educación.

En aquella iglesia fría, incómoda y mal iluminada, el estreno de *Improvisación I* de Guinjoan brilló con luz propia en medio de un programa grisáceo que ofrecía una selección de obras y autores relevantes de la vanguardia institucional de la etapa tecnocrática de la dictadura. *Improvisación I* era una obra fresca, hermosa y emotiva como las de algunos de mis compositores vivos favoritos en aquella época (Britten, Cage, Ligeti, Shostakovich, Xenakis y Zappa se mantienen aún en mi Parnaso privado). Tras el concierto fui a saludar a Guinjoan, quien fue extraordinariamente amable con aquel muchacho de dieciocho años que valoraba como virtudes musicales la belleza y la emoción. Intercambiamos nuestras direcciones y, a partir de entonces, mantuvimos una relación cordial, que siempre se mantuvo viva a pesar de las lógicas discontinuidades, alimentada en sus primeros tiempos por mi entusiasmo tras la escucha de *Ab origine*, que sigo considerando una obra maestra.

El propio Guinjoan intentó refrenar mi entusiasmo alegando que también había escrito obras más ortodoxas y formales como los *Cinco estudios para dos pianos y percusión*, en los cuales encontré también belleza, frescura, emoción... y el poso de sus experiencias como pianista de jazz y música popular urbana. Creo que fue, tras una conversación en su domicilio, cuando me regaló las partituras de los *Cinco estudios* y de *Ab origine*. Por aquel entonces estaba componiendo la soberbia *Música para violonchelo y orquesta* cuyos borradores me mostró y quedó muy sorprendido cuando le señalé el uso de algunos procedimientos haydnianos (especialmente en los violines) que funcionan muy bien en esa obra. Durante la comida que siguió le divertió descubrir que la grafía de los anillos, muy de moda en los sesenta y setenta, es una creación de Benjamin Britten utilizada por vez primera en los interludios orquestales de su ópera *Peter Grimes*. No recuerdo si alguna vez comentamos que Rossini es el padre de algunas de las formas de ataque instrumental que hoy en día se denominan *técnicas extendidas*.

Si pasado medio siglo la memoria no me traiciona, lo que me atraía de Guinjoan era su espléndida relación con los cánones y las tradiciones de la música occidental, que son evidentes desde sus primeras obras y son el germen de *Tensió-Relax*, *Trama*, *Acta est fabula*, *Per l'Esperança*, *El diari*, *Jondo* y *Au revoir*, *Barocco*, entre otras creaciones de su prodigiosa década de los setenta. Por eso me sentía un poco frustrado cuando Guinjoan intentaba convencerme de la sinceridad de sus convicciones vanguardistas, en unos momentos en los que se hacía evidente que las vanguardias eran un espejismo crepuscular, cuando no una moda obsoleta.

Para tener una perspectiva adecuada, es preciso tener presente que *Ab Origine* (1974) es contemporánea de *Music for 18 Musicians* de Steve Reich y *San Francisco Polyphony* de György Ligeti, así como *Per l'Esperança* (1976) lo es de la *Jonchaies* de Iannis Xenakis y de *Mémoire/Erosión* de Tristan Murail, una obra que interesó mucho a Guinjoan (quien me obsequió un LP con esta obra que todavía conservo). Creo necesario puntualizar que estoy citando obras sobre las que publiqué amplias reseñas en esos años.

Una propuesta historiográfica

Aquellas conversaciones me descubrieron las fortalezas de un ser humano entrañable, divertido, inteligente, sensible y epicúreo, pero también las debilidades de una persona que se sentía alienada en el, tan diminuto como elitista, mundo de la creación musical barcelonesa de la época, producto de una sociedad estamentaria y protagonizado por compositores diletantes, para los cuales la música era una dedicación no profesional. A ello contribuía la delicada situación laboral de Guinjoan, que no se estabilizó hasta su ingreso como empleado municipal en 1972.

La desubicación personal y estilística de Guinjoan, en aquellos años convulsos, es imposible de entender desde la perspectiva historiográfica estándar de la musicología española, basada en la teoría de las generaciones de Ortega y Gasset y su aplicación a la historia de la música española del siglo XX por parte de Enrique Franco y Tomás Marco, así como por el tópico que asume la existencia de una escuela / grupo de Barcelona y otra de Madrid, invisibilizando la actividad de un nutrido conjunto de compositores activos en Valencia y en Andalucía que, a diferencia de muchos de los barceloneses y madrileños, eran músicos profesionales.

Es obvio que, desde la perspectiva de la territorialidad, el discurso historiográfico convencional resulta inconsistente, como también lo resulta desde la perspectiva cronológica el empeño en estudiar a Guinjoan en el marco del sistema productivo (con sus condicionantes cultural, estamental, moral, social y político) del franquismo. Si bien es cierto que Guinjoan nació en 1931 y creció y se educó en y durante la dictadura franquista, su formación especializada la recibió en París y allí se cultivaron y florecieron sus perspectivas adultas.

Su actividad periodística se realizó íntegramente bajo la dictadura, al igual que la primera década de *Diabolus in Música*, pero Guinjoan emerge como creador relevante durante la agonía de la dictadura, y desarrolla su más fructífera labor compositiva durante la Transición y la Democracia plena. Y esta es la demarcación cronológica correcta de Joan Guinjoan como compositor. Si tuviéramos que ponerle una de esas etiquetas que tanto gustan a la musicología académica española y que yo repudio, Guinjoan sería un artista de la Transición. Pero jamás un artista del Franquismo.

Otra discusión no menos importante es la de las Vanguardias, un término netamente militar y muy apreciado por la retórica franquista, no solo en los discursos militares, políticos y sociales, sino también en los estéticos, tanto cuando trataban de cinematografía, literatura o plástica, como acerca de la música. Sea entendido como punta de lanza de un ejército regular o como milicia partisana, el término 'vanguardia' conlleva afán de aniquilación y destrucción, fanatismo, intransigencia, odio ..., y por supuesto elitismo.

Cualquiera que haya conocido a Guinjoan es consciente de que ninguna de estas ideas era compatible con su carácter o principios. La sensación de marginación que Guinjoan experimentaba cuando lo conocí no tenía nada de idea paranoica, era fiel reflejo de una realidad tan desagradable como cierta. Obras como *Ab origine* o *Per l'Esperança* semejaban inadmisibles para aquellos -muchos- que consideraban que la creación artística es una cuestión más relacionada con resolver un complejo puzle que con la comunicación y la emoción.

Desde el punto de vista psicológico es fácil entender que una persona tan tierna como Guinjoan quisiera ser reconocido por sus colegas más próximos. Pero una cosa es lo que se quiere y otra lo que se necesita. Guinjoan quería “ser querido”, pero necesitaba la mayor libertad creativa posible. Por fortuna para nosotros dio prioridad a sus necesidades.

Los historiadores debemos abordar el estudio de estas situaciones desde la perspectiva de los conflictos de intereses, pues al fin y al cabo es el instrumento idóneo para entender de qué tratan los estudios y debates estéticos. Para los historiadores del arte, los botes de sopa y los cajones de detergente de Warhol fueron un pulso a la concepción estética, metafísica, de Platón y una asunción de las propuestas estéticas, racionales, de Immanuel Kant. Pero de la boca de los asombrados espectadores de la época surgía una pregunta: *¿por qué esto es arte?*; la respuesta más simple es ‘porque el arte es algo que sólo existe en el cerebro del espectador, no en el objeto expuesto’.

En los años setenta Guinjoan, al igual que muchos creadores musicales occidentales y un puñado cada vez más amplio de asiáticos y africanos, necesitaba crear una música que diera satisfacción a los intérpretes y sedujera a los oyentes, con independencia de la opinión de las élites académicas, como sucedió en el caso de *Jondo* (1979). Guinjoan se acercaba así a su admirado Xavier Montsalvatge, quien ya había alcanzado este estatus años antes, aunque la crítica y la musicología institucionales lo marginaran y lo sigan invisibilizando.

Finalmente las íntimas necesidades de Guinjoan se correspondieron con los intereses reales de la vida musical española y pronto comenzaron los reconocimientos públicos, los premios en concursos independientes, los encargos internacionales y las interpretaciones de obras de Guinjoan por intérpretes que no habían tenido contacto previo con él y a los que solo les interesaba su música, así como la incorporación al repertorio de concierto de un puñado de obras que -en el centenario de su muerte- nos siguen pareciendo bellas, emocionantes, frescas y decorosas.

Una propuesta documentalista

Tras su etapa parisina de formación, en 1960 Guinjoan fijó definitivamente su residencia en Barcelona, ciudad en la que, a mayores de su labor compositiva, desarrolló tres actividades profesionales bien delimitadas cronológicamente: la crítica musical, la dirección del grupo *Diabolus in Música*, y la de funcionario en las Áreas de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Barcelona, además de la de compositor.

- 1) Periodismo musical. Crítico musical en el *Diario de Barcelona* (1967-1975) y director de las emisiones en TVE de *Recital* y *Pentagrama Siglo XX* (1970-1975)

Entre 1967 y 1975, Joan Guinjoan fue el crítico musical titular del *Diario de Barcelona*, atendiendo a las temporadas del Gran Teatro del Liceu y el Palau de la Música Catalana -donde daba sus conciertos la Orquesta Ciudad de Barcelona- y el resto de la actividad musical de la ciudad. Estos ocho años de intensa actividad periodística de Guinjoan están sin estudiar. Será necesario realizar un vaciado exhaustivo de sus artículos publicados en el *Diario de Barcelona*, el estudio cuantitativo y cualitativo de los repertorios atendidos, la ordenación racional y reproducción de los textos, y a partir de ahí analizar sus ideas musicales, estéticas, políticas y sociales.

Entre 1970 y 1975 Guinjoan dirigió desde los estudios de Radiotelevisión Española en Barcelona dos programas que se emitían en la televisión pública española: *Recital* y *Pentagrama Siglo XX* (Recuerdo haber sido invitado a dos de los coloquios de *Pentagrama Siglo XX*, junto con Ramón Barce, Joaquín Homs y Xavier Montsalvatge). Al igual que en el caso anterior, habría que recuperar estos archivos, ordenarlos, clasificarlos, catalogarlos y restaurarlos como paso previo a su estudio.

2) Dirección del grupo *Diabolus in Música* (1965-1986)

En 1965 Joan Guinjoan y el clarinetista Juli Panyella fundaron *Diabolus in Música*, un grupo de cámara especializado en el repertorio del siglo XX de composición variable y actividad discontinua. Existe poca información sobre *Diabolus in Música*: su única grabación fonográfica con Guinjoan como director es un LP dedicado a la suite orquestal de *La historia del soldado* de Stravinski. *Diabolus in Música* realizó estrenos españoles de Schoenberg, Pierre Boulez, o Helmut Lachenmann, junto a estrenos y reposiciones de obras de un nutrido grupo de compositores españoles y europeos activos en esas dos décadas.

También en este apartado es necesaria una labor sistemática de investigación para reconstruir estos más de veinte años de actividad concertística para conocer cuándo y dónde tuvieron lugar las actuaciones, qué programas se tocaron y qué compositores aparecen o faltan, lo cual es una información valiosísima sobre los intereses de Guinjoan y el ambiente musical de su época. Además es necesario delimitar quiénes fueron los solistas invitados -sugiero prestar especial atención a la mezzosoprano barcelonesa Anna Ricci (1930-2001) y la cantante, performer y compositora Esperanza Abad (1941)-, y quiénes los directores, además de Guinjoan. Y por último, pero no lo último, cuáles fueron las instituciones promotoras de los conciertos y en general cómo se financiaba *Diabolus in Música*.

Si bien la actividad de Joan Guinjoan como director, aparte de *Diabolus in Música*, fue esporádica y dispersa, me parece imprescindible compilar toda la información posible sobre la misma y tratarla de modo semejante a la realizada en *Diabolus in Música*.

3) Funcionario en las Áreas de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Barcelona (1972-1994)

Desde 1972 y hasta su jubilación en 1994, Guinjoan trabajó como funcionario del Ayuntamiento de Barcelona en las áreas de Educación y Cultura. Entre sus diversas competencias atendió a la creación de escuelas de música municipales, organización de conciertos, y gestión de archivos musicales. Veintidós años de creación y dirección de unas actividades y servicios públicos de gran impacto cultural y social bastarían para

justificar la necesidad de una investigación sistemática y razonada de toda la documentación administrativa de dichas actividades, la compilación de todos los documentos, folletos, programas, carteles, etc. generados por dichas actividades, así como su repercusión en prensa y referencias dispersas en libros y publicaciones no especializadas.

Estas tres facetas -periodismo, interpretación y gestión- protagonizan treintaitrés años de actividad profesional de Joan Guinjoan. Conocerla y explicarla nos permitirá entender la imagen pública cotidiana de Guinjoan, no menos importante que la compositiva, que ofrece otra perspectiva biográfica.

La bibliografía sobre Guinjoan ofrece tan poca información sobre su actividad profesional como sobre su infancia, educación musical, formación superior en París, o actividad como pianista, anteriores a 1965. Estas carencias biográficas y de historia material, que a partir de ahora toca resolver a la Fundación Joan Guinjoan, son la única cimentación que nos permitirá conocer realmente a la persona y al compositor, no sólo como un ente individual sino también en su *territorialidad*, es decir, el conjunto de los territorios geográficos, culturales, económicos, laborales, sociales, políticos, etc. en que se construye una persona.

De la enorme dificultad de este proyecto puede dar idea el hecho de que carecemos de una investigación semejante en la gran mayoría de los músicos españoles, y en la totalidad de los creadores musicales españoles del siglo XX.