

DOCUMENTOS

Gabriel Brnčić: Tiempo de volver a las montañas

por

Ruth Abellán Alzallú

Doctoranda

Universidad Complutense, Madrid, España

ruth_abellan@hotmail.com

El 22 de septiembre de 1969 la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires había programado, dentro de su temporada oficial, el estreno de la versión sinfónica de *Volveremos a las montañas* (1968), obra de Gabriel Brnčić. Aquel día los asistentes al concierto encontraron la zona acordonada y el Teatro Colón cerrado por un anuncio anónimo de bomba que a la postre resultaría ser falso. Semanas después el concierto se celebró sin incluir la obra de Brnčić. Solo 42 años después, *Volveremos a las montañas* ha podido estrenarse, esta vez en el Auditorio de Belgrano en Buenos Aires el 24 de junio de 2011, con ocasión del Festival Internacional “La música en el Di Tella. Resonancias de la modernidad”. En Chile, la obra se estrenó el 17 de enero de 2014 en el Teatro de la Universidad de Chile, como parte del concierto de clausura del XIV Festival Internacional de Música Contemporánea. Sobre este festival ver el estudio de Fernanda Ortega Sáenz en pp. 145-148 del presente número de la *RMCh*.

Pensar el tiempo, diseñar otra experiencia del tiempo, procurar un tiempo de excepción, bien pudieran considerarse condiciones intrínsecas al acto de componer. Pero el tiempo no se da a la percepción como objeto, sino como relación que liga los fenómenos en la experiencia. Si bien depende de las presencias, no se confunde con ellas; las delimita como su condición de posibilidad. En ese orden anterior a los fenómenos inscribe Gabriel Brnčić las operaciones esenciales de su poética. Su gesto compositivo adquiere sentido no tanto en el habitual desarrollo de una duración, en la precisa extensión de una forma, como en la definición sistemática de un entorno relacional para sus obras. Desde sus primeros trabajos hasta la actualidad, Brnčić ha recurrido para ello al diseño de algoritmos¹ numéricos que expliciten sus procesos creativos. Los algoritmos constituyen modelos formales abstractos y unitarios que definen y controlan, total o parcialmente, los parámetros de la obra, con lo que ciertas instancias compositivas quedan mecanizadas. La intervención del compositor se concentra entonces en enunciar procesos globales de construcción, pero rehúsa ejercer un control puntual sobre la forma, que en su despliegue normativo contemplará un siempre estimulante grado de imprevisibilidad.

¹ En líneas generales podemos definir un algoritmo como un conjunto de instrucciones o reglas no ambiguas, diseñadas para resolver un problema específico o realizar una tarea concreta en un número limitado de pasos.

El trabajo científico-artístico del que resultan estos mecanismos propositivos implica un reposicionamiento del autor que responde no solo a la problematización de los principios de orden del hecho musical, sino al reconocimiento de un tiempo anterior también al sujeto. Nos referimos ahora a ese tiempo presubjetivo que modela nuestro espacio estético y nuestra sensibilidad. La voz del compositor no es ajena, por supuesto, a ese murmullo anónimo que preforma las experiencias bajo la égida del hábito. Procurar un tiempo de excepción para otra posible manifestación y comprensión del ser requiere enfrentar esa normalidad oculta que nos hace. Bajo esa premisa, el esfuerzo de Brnčić por construir un entorno autónomo y racional para su producción es una objeción al Yo; la resistencia que opone a los signos ciegos de su individualidad en beneficio de un discurso distendido que permita recobrar el tiempo.

En una gran parte de su producción, la interrogante fundamental sobre el tiempo se resuelve en un característico concepto de segmentación temporal basado en la equidad y en la alternancia entre sonido y silencio. El resultado de este planteamiento es una secuencia sonora estrictamente discontinua en la que a cada unidad de sonido le sucede una unidad de silencio. Esta es la concepción temporal que articula, en un primer estrato constructivo, *Volveremos a las montañas*. En la versión sinfónica² que nos ocupa, la orquesta está dividida en grupos de timbre homogéneo que desarrollan bandas de frecuencia de distinta densidad. Desarrollando las secuencias sonido-silencio descritas, cada uno de estos grupos recorre de modo ascendente y sin repetición la totalidad de su tesitura. La consideración de la tesitura completa de los instrumentos implicados en la obra a la hora de acotar el espacio de las alturas es una pauta recurrente en la producción de Brnčić.

La física del instrumento, en sustitución de otros principios de organización históricos, aparece como un criterio electivo más neutro y propone a su vez una observación exhaustiva del espectro sonoro, una enfatización de las particularidades del timbre, que deviene un parámetro esencial de la composición. Las secuencias autónomas de cada grupo instrumental se superponen polifónicamente de acuerdo con un punto de convergencia cercano al final en el que cada instrumento expone su límite agudo. Por este motivo, los instrumentos con mayor registro –los violonchelos– son los primeros en aparecer, seguidos de violines, violas, contrabajos, trombones y tuba, clarinetes, trompas, fagotes, flautas, oboes y, por último, trompetas. De este modo, la extensión de la tesitura se convierte en un factor funcional que determina la longitud de la pieza y secuencia las entradas polifónicas, combinando en un solo trazo compositivo la distribución tímbrica y espacial, la articulación y la densidad. Se define así un característico sistema de producción de texturas que en el azar de sus encuentros produce lo que el compositor denomina “desencadenamientos de la forma”, es decir, instantes polivalentes, de una particular percusividad perceptiva, que señalan articulaciones sintácticas y semánticas sobre el tiempo global de la pieza.

De acuerdo con un planteamiento *poiético* altamente sistematizado, este perfil general viene particularizado y relativizado de manera interna por procesos algorítmicos paralelos e independientes que formulan la evolución rítmica y armónica de los conjuntos. Las secuencias discontinuas de cada grupo instrumental despliegan desarrollos lineales y simétricos para las duraciones y la evolución interna de los *clusters*, cuyos ámbitos están determinados por el número de instrumentos implicados en el conjunto. Así, el grupo formado por los tres clarinetes expone cíclicamente la siguiente secuencia: un compás de sonido-uno de silencio, dos compases de sonido-dos de silencio, tres de sonido-tres de silencio, dos de sonido-dos de silencio, un compás de sonido-uno de silencio. Del mismo modo, el grupo de

² Además de la versión para orquesta sinfónica, Brnčić compuso una versión electroacústica de *Volveremos a las montañas* y una tercera para grupo de cámara y electroacústica, todas de 1968.

violonchelos, que consta de diez ejemplares, despliega y repliega una extensa secuencia de hasta diez compases: 1-1-2-2-3-3-4-4-5-5-6-6-7-7-8-8-9-9-10-10-9-9-8-8-7-7-6-6-5-5-4-4-3-3-2-2-1-1.

La coherencia numérica y procedimental que gobierna tanto la evolución aislada de cada uno de los parámetros como su interrelación puede constatarse también en el desarrollo armónico. Al igual que en las duraciones, la densidad de las bandas de frecuencia depende del número de instrumentos que compone el grupo y la evolución interna de los *clusters* obedece a las mismas reglas de progresión lineal y simétrica planteadas para las duraciones, de manera que un conjunto de tres instrumentos partirá del unísono e irá ampliando su distancia interválica por semitonos hasta alcanzar un intervalo máximo de segunda mayor. Puntualicemos a este respecto que en los grupos de cuerda, más numerosos, el paso de escala establecido no es el semitono, sino el cuarto de tono, produciendo así lo que Boulez denomina un espacio macroestructural curvo para las frecuencias, que depende de un módulo variable.

Paradójicamente, este planteamiento global acarrea la individualización, no solo de cada grupo instrumental, sino de cada instrumento implicado. Los 84 músicos de la orquesta se convierten en solistas que presentan un comportamiento propio y diferenciado, una condición que Brnčić profundiza al particularizar la forma dinámica y el modo de ejecución de cada sonido para cada instrumentista. El foco de atención está en cada uno de los focos sonoros, que en su intermitencia y su constante variación de la intensidad y el grano definen un nuevo espacio con cada aparición y dan a la obra una cualidad volumétrica múltiple y variable.

El diseño algorítmico independiente de la macro y la microestructura y la formulación de un *continuum* temporal no lineal que deriva de un complejo de principios invariables que gobiernan la pieza de inicio a fin³, permiten a Brnčić descubrir estructuraciones sonoras inéditas (orquestración, proporciones de duración, configuraciones armónico-tímbricas y espaciales, evoluciones de densidad), cuya coherencia no deriva ya de la lógica causal de la sucesión, que en la composición sintética procede punto por punto, sino de criterios de orden globales. Ahora bien, esta coherencia no se refiere únicamente a la pulcritud de una metodología compositiva, o a la solidez teórica de un conjunto de redes estructurales inaprensibles para la audición –crítica habitual a la producción serialista, según la cual la extrema jerarquización sintáctica se traduce en baja organización perceptiva. En *Volveremos a las montañas*, como en la mayor parte de las obras de este período, observamos una notable transparencia entre la elaboración interna y el resultado auditivo. Dicho de otro modo, sus estructuras compositivas tienen un claro correlato sensible en el flujo temporal, si bien este no se percibe de forma evidente y unívoca, no se traduce en previsibilidad.

La pieza plantea la proliferación de un mismo proceso cuyas variaciones extensivas dependen de los límites dados por cada instrumento-conjunto implicado. Por efecto de la superposición polifónica de estos procesos, autónomos pero regidos por las mismas leyes, se delinea un progresivo desplazamiento hacia el agudo y un crescendo estructural generalizado que afecta a la densidad tímbrica y armónica, además de la intensidad. También afecta al índice de ocupación sonora y a la frecuencia de la articulación instrumental, lo que nos lleva a pensar la macroforma como un único trazo evolutivo que se desplaza gradualmente por los cambios de estado de una materia: una forma-trayecto que modela el tiempo como dirección y proceso. Sin embargo, una escucha puntual, apegada a la sucesión momentánea del flujo temporal, no produce la imagen de una continuidad discursiva,

³ Jonathan D. Kramer. "Il tempo musicale", en Jean Jacques Nattiez (editor). *Enciclopedia della musica*. Volumen II. *Il sapere musicale*. Turín: Giulio Einaudi editore, 2002, p. 145.

esta será más bien el producto de una percepción estadística de los eventos sonoros que recomponga en memoria, *a posteriori*, la arquitectura musical global.

La lógica algorítmica que secuencia las entradas en función de la longitud de la tesitura instrumental y no sobre la exposición ordenada de la misma, la discontinuidad formal de cada estrato (que debilita notablemente la apreciación del fenómeno unitario) y la individualización dinámica, tímbrica, articulativa y espacial de cada fuente sonora, destruyen la posibilidad perceptiva de una concatenación causal de eventos. Al generar las condiciones para que el sonido se manifieste con mayor propiedad y extrañeza, dichos factores definen, en cambio, una temporalidad *consuntiva*, un tiempo de penetración en el ahora que entra en contradicción con la direccionalidad de la estructura profunda. En una polifonía de estas características, que no contempla ya los tradicionales conceptos de armonía y contrapunto, y en la que cada parte obedece únicamente a ciertas normas comunes, la temporalidad de la obra resultará, más bien, de una escucha diagonal que no remita ni a la vertical armónica ni a la horizontal melódica como coordenadas preexistentes. En esta escucha transversal, la pieza se presenta entonces como la conformación progresiva pero discontinua de un gran *cluster* evolutivo atravesado por múltiples vectores dinámicos que presentan sutiles movimientos internos de articulación, intensidad, timbre y espacio. *Volveremos a las montañas* podría pensarse entonces como la constante escisión formal de una continuidad estructural implícita que se manifiesta de modo intermitente.

La confrontación entre la continuidad de una temporalidad lineal evolutiva en la estructura profunda y un tiempo vertical, liso y no direccional en la estructura de superficie plantea una quiebra de la experiencia unívoca del tiempo. La relevancia del momento singular frente a la obra como trayectoria, las fórmulas de implicación y las de deriva, son formas antitéticas que coexisten dialécticamente en la obra sin diluir su disparidad, sin reducir su perfil problemático. La tensión y la pugna entre estos extremos irreductibles hace de *Volveremos a las montañas* un objeto inabarcable, siempre en fuga. Obligado a una escucha electiva, polivalente y ambigua, el oyente es conducido a otro nivel de implicación en la definición de la obra, que en última instancia proyectará el tiempo de su propia singularidad.