



Composición y arreglos



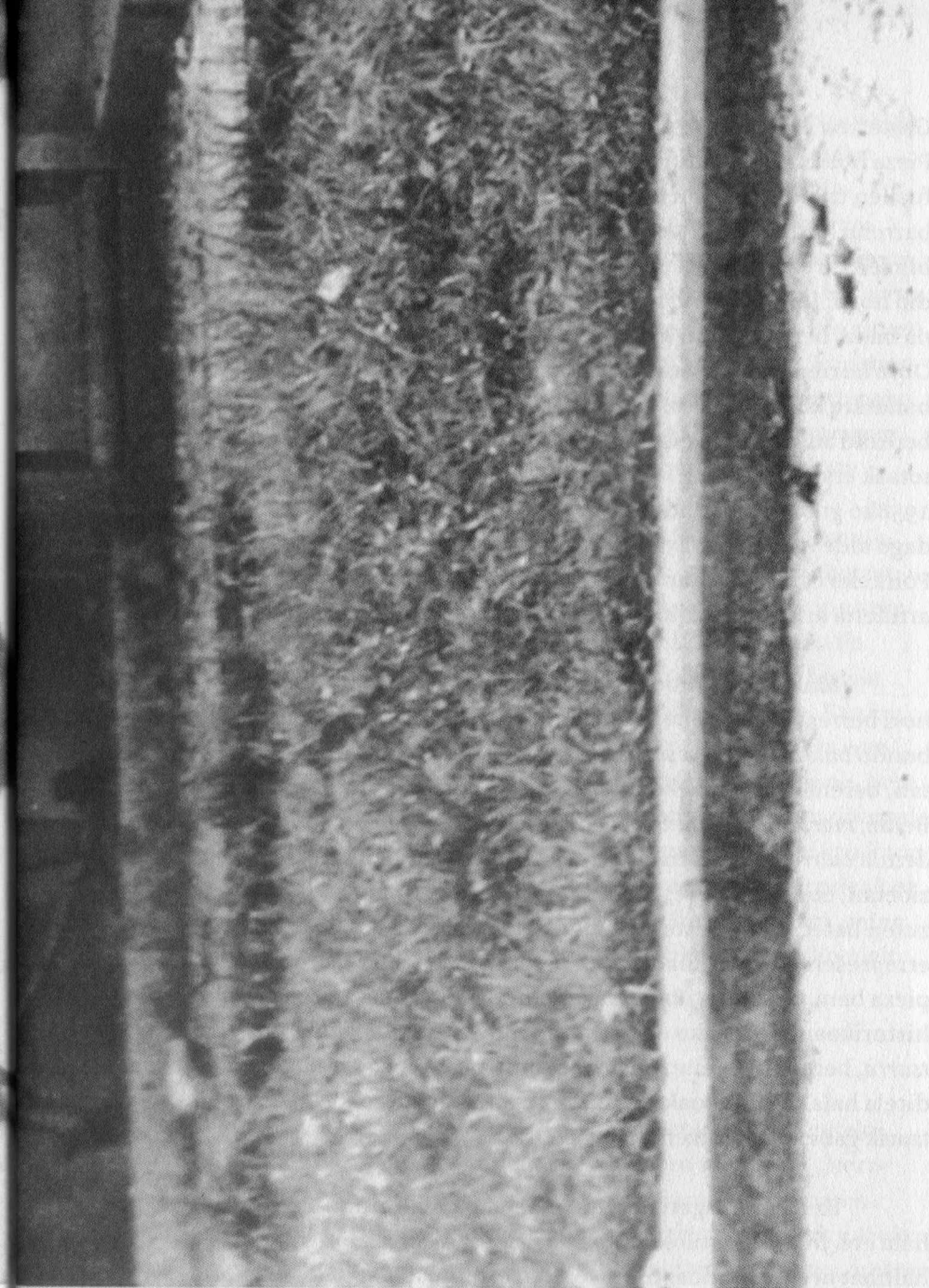
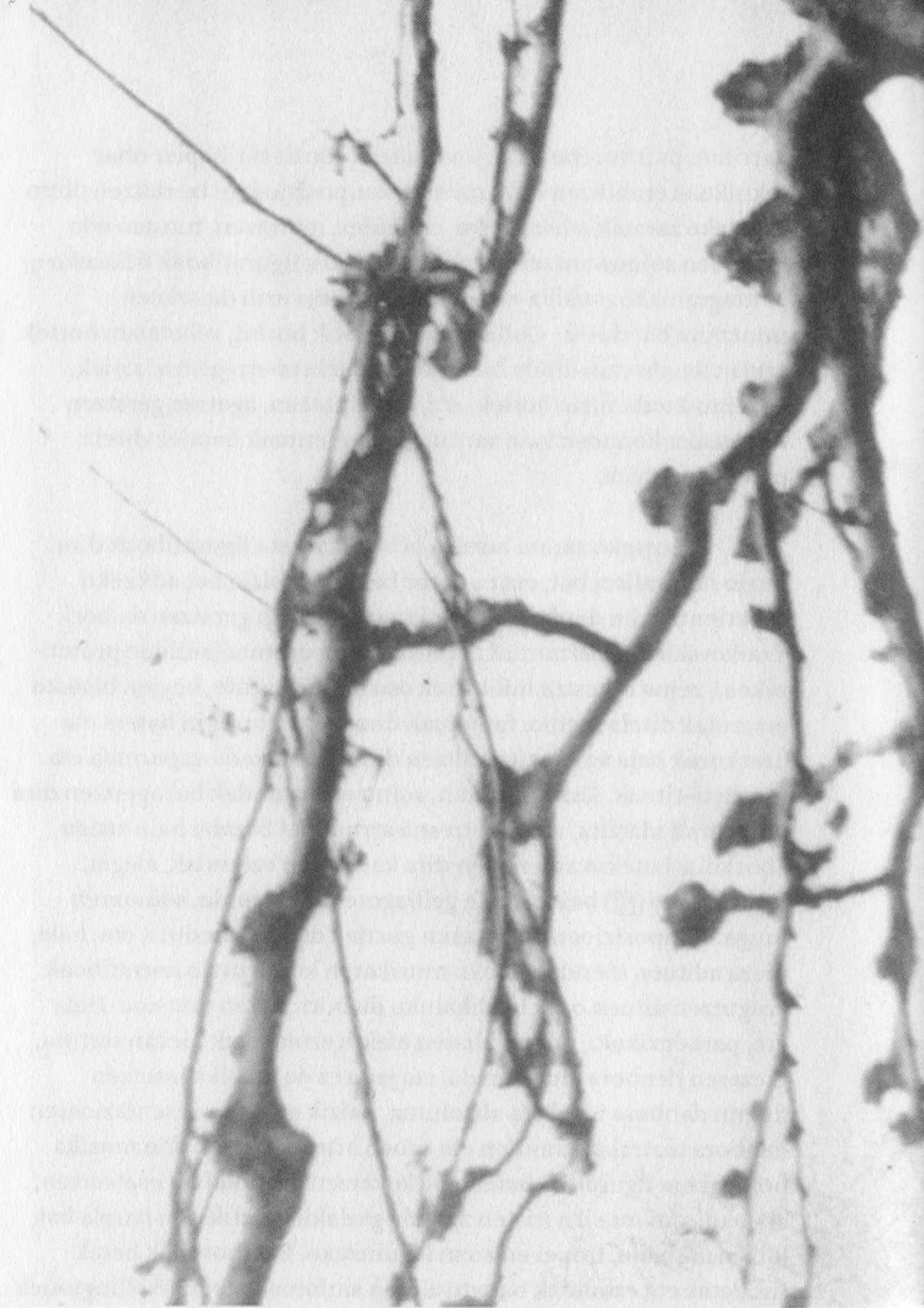
1.

La inclusión en composiciones musicales de ruido incidental –de efectos figurativos que reproduzcan, por ejemplo, ruidos de motores, sirenas o explosiones– se recoge a menudo en la partitura como una indicación al margen, como un apunte descriptivo o técnico dado en un lenguaje inconsecuente con la notación musical en el pentagrama. Cercano a la idea del collage, este detalle delata la irreconciliabilidad de dos registros de escritura, de dos convenciones de signos, que en realidad desvelan la condición a menudo incongruente de los propios elementos introducidos en la composición musical.

El uso de esos ruidos incidentales es, casi siempre, una intrusión figurativa, una ilusión naturalista que contradice el tiempo abstracto en el que se ubica la experiencia de escuchar una composición. No hay más que tomar como ejemplo prototípico de ello la *Obertura 1812* de Tchaikovski, famosamente acompañada, por indicación de la partitura, de disparos de mosquete y salvas de cañón, favorita de orquestas militares por razones obvias. En este caso, la escritura de estos sonidos y explosiones sí están sometidos a la partitura, en la que las explosiones del cañón se indican, como las de un instrumento más, con una quintuple letra *f*, dos más que la *fff* que indica el *fortississimo*. La explosión como límite del ael en el paisaje que esa mismaritse las explosiones del cañonna banda estuviera toparadespiritual en el paisaje que esa misma-sonido. Nada faltaba en la composición para evocar la tensión de una batalla en la imaginación del oyente familiarizado con las convenciones narrativas de la música occidental. La inclusión de efectos realistas de una batalla sobre la pieza hacen, sin embargo, y de manera paradójica, que el tiempo ideal, absoluto en que recibimos la música se convierta en un tiempo representado, teatral: la música que se oye por entre las explosiones y los disparos se recoloca, por así decirlo, en una situación figurativa, donde esta parece provenir de una batalla donde una banda estuviera tocando

a carga. Ya Beethoven había usado las descargas y explosiones en su sinfonía de batalla en conmemoración de la victoria de Wellington en Vitoria. En ella, la partitura expresa el traqueteo de los fusiles como carracas, anotadas con una especie de cadeneta que se alarga sobre el pentagrama, e identifica las explosiones bajo la anotación *kanonen*, a los que asigna, además, como signo gráfico, un círculo vacío si son de artillería francesa y un círculo tachado con una *x* si corresponden a cañones ingleses, hasta un total de 188 detonaciones. Las representaciones más ambiciosas de la obra colocan los cañones de cada bando en lados opuestos de la orquesta y, en casos particularmente meticulosos, se registraron las detonaciones de mosquetes y cañones de la época napoleónica, como sucede en una grabación de la Orquesta sinfónica de Londres de 1958. Aquel disco, por cierto, contenía la pieza de Beethoven en una cara y la de Tchaikovski en la otra, y contaba en ambas con la participación de la academia militar de West Point y la reconstruida unidad de la Guerra de Secesión, segundo batallón de artillería ligera de Nueva Jersey para las salvas y disparos.

Esta manera figurativa algo ingenua, definitivamente espectacular, se reafirmaba en las dos composiciones –por si hubiera dudas– con la irrupción, en momentos álgidos de su desarrollo, de los inmediatamente reconocibles himnos nacionales de cada bando. Acordes de *la marsellesa*, el *Dios salve a la Reina* o el *Dios salve al Zar* se enfrentan entrando y saliendo de la composición con el mismo fin mimético que cumplen las explosiones y con la misma consecuencia indeseada de hacer que sea la propia obra musical la que se convierta en accesorio del cuadro representado. Saber que, por otra parte, *Dios salve al Zar* no era aún el himno de Rusia en el momento histórico de la batalla que la obertura quiere representar, desvela un mecanismo pertinaz en el uso de estos símbolos, que nos aparecen siempre como universales, eternos e inequívocos.



Aunque no consta que se refiriese a ninguna de estas dos obras, el saxofonista de *free Jazz* Albert Ayler conseguiría desmontar muchos años después esta lógica representativa de los himnos como símbolo unívoco y cerrado; como elemento figurativo. Destinado por el ejército de Estados Unidos a Francia el año 1957, el músico realizó una casi delirante deconstrucción de la música de bandas militares a través de la fragmentación y fusión de los elementos expresivos convencionales de himnos como *la marseillesa* y el *barras y estrellas*, que fundía casi obsesivamente en sus improvisaciones. En el momento en que el lenguaje más radical del Jazz asumía su conciencia política, reincorporando directamente las tradiciones ancestrales africanas y caribeñas o especulando con la proyección utópica del afro-futurismo –esto es: proyectando su construcción de identidad política hacia el pasado o hacia el futuro– Ayler enfrentaba el canon asumido como universal e intemporal de la Ilustración euroamericana para problematizarlo. La manera en la que Ayler trabajaba las reconocibles melodías de estos himnos era –al contrario del uso figurativo casi banal de las marchas sobre el campo de batalla– un procedimiento estructural. Aunque no desdeñara el contenido referencial convocado al relacionar los himnos de las dos grandes revoluciones históricas (la francesa y la norteamericana), su propuesta funcionaba explotando el factor de reconocimiento en el que uno puede confiar ante tan significadas composiciones, para acabar haciéndolas irreconocibles, en un trayecto en el que el oyente podía acompañar no a la representación sino a la propia forma, en su progresiva disolución para acabar en lo que los críticos más académicos condenarían siempre como ruido.

2.

El ruido, cuyo caso condensado al extremo sería la explosión, es por su condición de impredecible –y de metáfora, a su vez, de imprevisibilidad– incompatible con la fijación estática de la partitura

convencional. Las partituras de Luigi Russolo para sus *entona-ruidos*, líneas quebradas que subían y bajaban en el pentagrama, parecen una solución algo plana a este problema, puesto que sólo modulaban el volumen. Las partituras que hizo Sylvano Bussotti entre los 50 y los 70 del pasado siglo, casi más conocidas en ciertos círculos que su propia música gracias a la reproducción de una de ellas como arranque del capítulo sobre el *rizoma* en las *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari, repartían gráficamente las notas en pentagramas reventados en la representación visual de una deflagración. Con los pentagramas quebrados, solapados unos sobre otros, cruzados en puntas de estrella parecidas a los ideogramas que en la señalética o en el comic reproducen una explosión, no hacían en la propia música lo que la imagen de la escritura parecía prometer. Dibujadas como jeroglíficos gestuales que deberían garantizar cierta indeterminación a la hora de ejecutar la pieza, no producen, en realidad más que la ilusión de que uno podría *ver* la música en estas partituras y, en el mejor de los casos, como el de la composición de Bussotti *Pieza de piano para David Tudor*, donde los fragmentos de partitura estallan como esquirlas de pentagrama, el autor confía en que un intérprete en concreto (Tudor, para quien la escribió) traduzca ese estallido. Lo que de hecho pretendía garantizar esa notación peculiar era, en sintonía con el proyecto estético de la época, que el azar configurase el resultado final a través de la traducción de una escritura indeterminada, casi ilegible. Que el azar fuera resultado del choque entre dos sistemas de representación para que la música, por así decirlo, se hiciera sola.

3.

Hasta donde puedo recordar, he sabido desde siempre de la escultura erigida en homenaje al músico Juan Tellería en Zegama, cerca de donde crecí. El recuerdo, sin embargo, sólo podía estar ligado al desconcierto que me producía la única imagen que conocía entonces de su existencia y la única que ha aparecido,

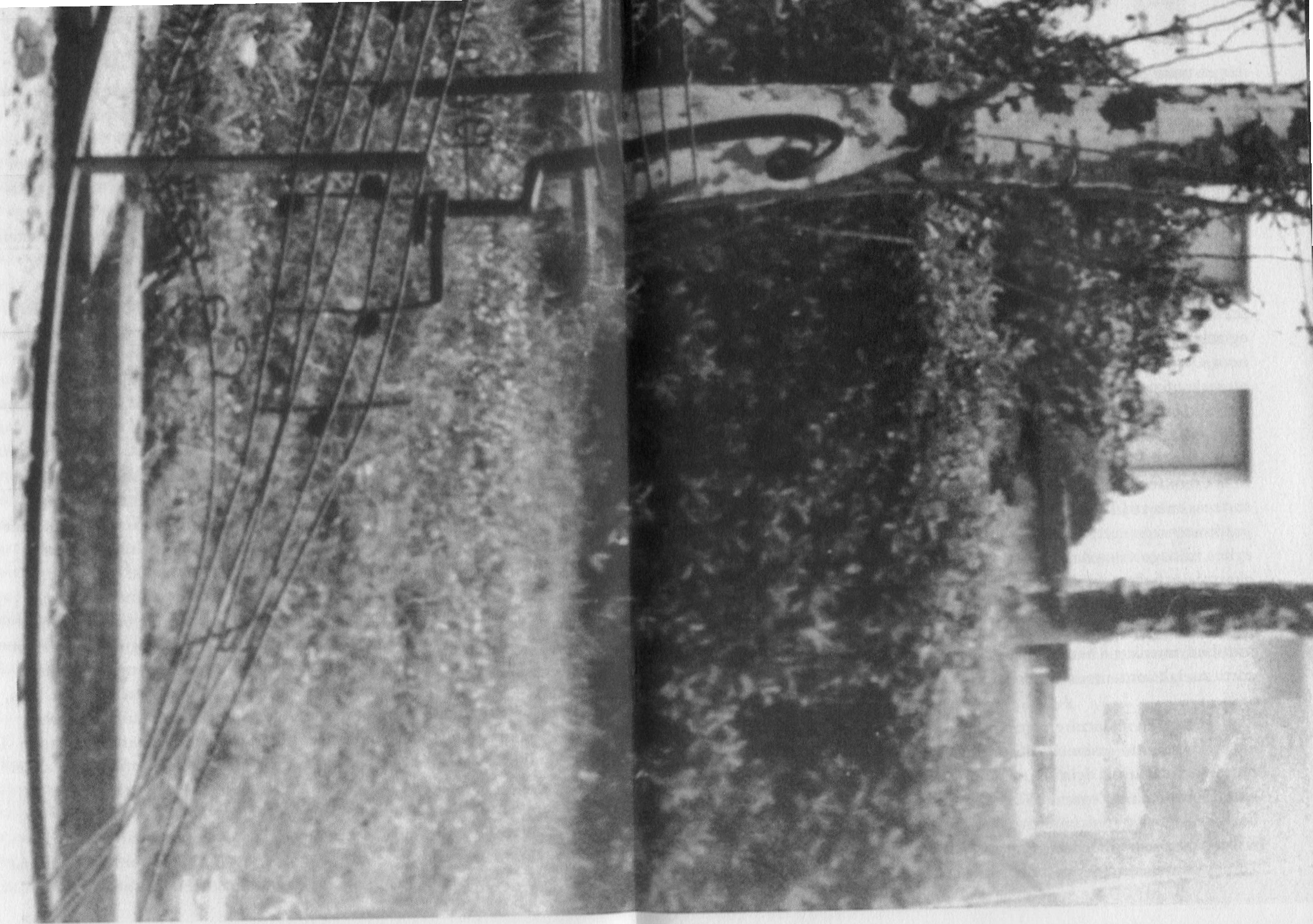


esporádicamente, para ilustrar la presencia en el pueblo, durante algunos años, de la ya desaparecida escultura. La fotografía, sin embargo –y es por lo que me produjo ese desconcierto que recuerdo tanto como la propia imagen– no muestra la escultura en sí. Un grupo de hombres vestidos con gabardinas ocupan todo el encuadre, alineados hombro con hombro, mirando a la cámara, en pose marcial con el brazo derecho en alto, ocultando la escultura que en ese acto inauguran detrás de ellos. Lo que de la escultura puede adivinarse en la fotografía, lo que se ve detrás, sobre las cabezas de esos hombres, es un pentagrama de hierro forjado, formando un arco en horizontal, rematado por unas pilastras y unos adornos genéricos, parecidos a grecas y volutas. Entre las cabezas de los hombres en gabardina asoma parcialmente el retrato, un busto de bronce del músico homenajeado, su rostro apenas visible. El pie de foto, en cada una de las esporádicas ocasiones en que he encontrado la imagen impresa, aludía siempre a la inauguración del monumento al “compositor del *Cara al sol*”.

El monumento era un conjunto escultórico que alojaba un retrato del músico: un busto en bronce con la expresión ensimismada, la cabeza ligeramente vuelta al cielo, el torso liso, como desnudo. La aspiración clasicista que evoca ese torso sin detalles choca, de manera algo cómica, con el cabello peinado hacia atrás, levantado casi en un tupé, que era característico del personaje; como si nos fuera intolerable la voluntad intemporal del tronco rígido tocada con un peinado que alguna vez fue actual. Este recurso al clasicismo que se delata en su mundano presente es un efecto frecuente, por supuesto involuntario, del gusto académico en aquel contexto autoritario. Esa misma ingenuidad en la representación se ve de manera aún más clara en los elementos simbólicos del conjunto y, de manera reveladora para este relato, en el detalle alegórico que hace de fondo, tras el busto: el pentagrama de forja que asomaba en aquella fotografía. El escultor del conjunto era el madrileño José Díaz Bueno, autor de numerosos

monumentos públicos en diferentes lugares de Gipuzkoa. Resolvió la necesaria escala monumental de la pieza formando una rotunda construcción de piedra que abarcaba el busto. Rematando la construcción en forma de semiesfera, como una hornacina invertida sobre la que descansaba el bronce, el pentagrama de hierro parecía una delicada barandilla o una reja decorativa. La greca-partitura remataba “airosamente”, como describe una crónica de la época, la hornacina de piedra que componía el elemento cóncavo, terminado a sendos lados por pilastras decoradas con relieves del yugo y las flechas falangista, a un lado, y la cruz de Borgoña carlista al otro. Pero la función directamente figurativa del pentagrama, confiada en la gravedad de su tema, era la de representar, por medio de la escritura musical, la canción que es, en realidad, la razón del homenaje al músico. El pentagrama sostenía las notas, también en forja, de los compases iniciales del *Cara al sol*, himno oficial de la Falange y oficioso de la España de Franco, con las palabras correspondientes a su letra, también de hierro, siguiendo la notación, como confiando en un efecto de sinestesia, por el cual se pudiera ver la música viendo las notas sobre una reja. Siempre es difícil dar con una representación en clave monumental que resulte simbólicamente eficaz, pero la ingenuidad de representar el homenaje a una canción fijando en hierro la representación gráfica convencional de su partitura es aquí casi candorosa. O lo sería si no fuera tan inevitablemente siniestra la evocación de la tonada. Queda claro, en cualquier caso –y la greca-pentagrama de forja no lo prueba de manera más concluyente que la propia ocasión de la ceremonia de homenaje– que el objeto de veneración era más la canción que su compositor. O, cuando menos, que el compositor era homenajeado en tanto que lo era de esa canción.

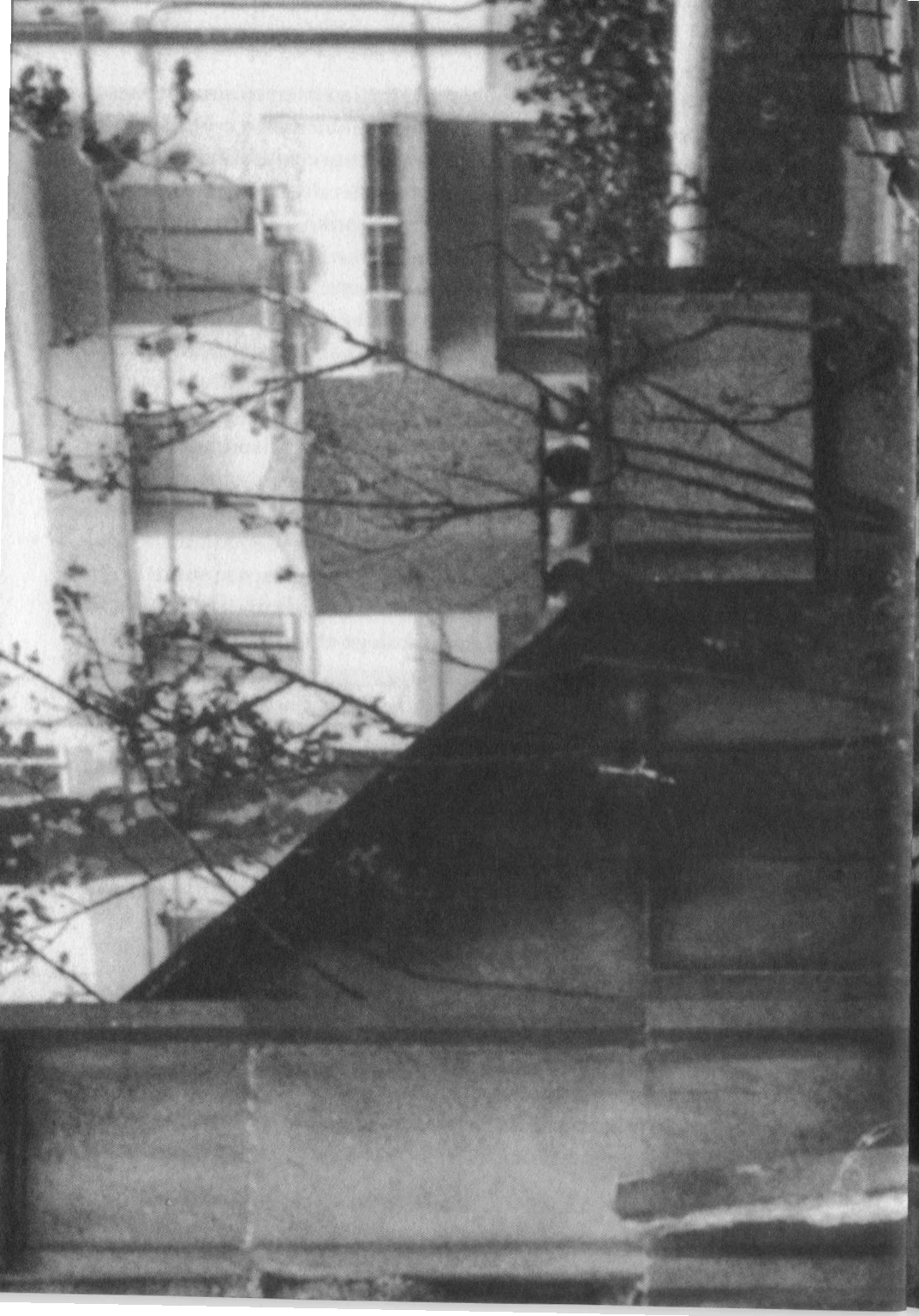
La inauguración del monumento, a la que corresponde la fotografía descrita, tuvo lugar el 19 de mayo de 1957. La jornada tenía un programa de actividades muy ajetreado del que el descubrimiento del busto era un evento más. Además de los vecinos



de Zegama, se habían congregado afiliados y cargos de la Falange –como era de esperar– y también, en número aparentemente mayor, del carlismo tradicionalista. Los actos comenzaron con un homenaje a Tomás Zumalakarregi. La tumba de *tío Tomás* –apropiada coincidencia– se encuentra en el interior de la iglesia de San Martín de Zegama. En una imponente hornacina, casi como si de un santo en su capilla se tratara, su sarcófago está alojado en un conjunto escultórico notable, obra de Francisco Font, en cuyo centro se yergue una dinámica efigie de cuerpo entero del general, bajo un arco alegórico rematado con blasones de las provincias de España, que bien pudo ser la inspiración de Díaz Bravo para el monumento a Telleria. Ahí se inauguraba el día lleno de discursos, himnos y arengas que se remataría, de forma simétrica, con el homenaje al autor del himno de Falange. Más de medio centenar de txistularis amenizaron el día para el que el director de la banda municipal de San Sebastián, Isidro Ansorena, arregló el *Cara al sol* en una versión para txistu y tamboril que, podemos imaginar, devolvía la pieza al cómpas de zortziko que es lo que la composición de Telleria era originalmente, antes de ser adoptada, con su nueva letra, como “himno de amor y de guerra”. Cuenta el nieto de aquel director, el también txistulari, musicólogo y popular payaso Jose Ignazio Ansorena, que forzado su abuelo al desagradable trago de tener que tocar el himno de Falange, introdujo en el programa, como una especie de compensación moral y reclamación política, otro conocido zortziko, no menos himnico: *Gernikako arbola*. Si todos los grandes símbolos pueden escenificar batallas alegóricas, los himnos, como hemos visto, tienen la particularidad de representar esa escenificación en el momento mismo de la batalla, por teatral que esta sea. O de irrumpir, escondidos, como un mensaje cifrado en la música que busque oídos cómplices. Es la situación que evoca la anécdota contada por Ansorena.

La realidad es que, como hemos dicho, la situación aquel día escenificaba una confluencia de dos ramas políticas que

revalidaban sus respectivas esencias en un momento histórico en el que aquellas esencias parecían empezar a declinar como narrativas políticas influyentes. Aquel 19 de mayo uno de los principales oradores se refirió a la efemérides de “este Día de la Unificación, plena compenetración de los corazones falangistas y tradicionalistas”. Aunque el Decreto de Unificación al que se refería, en el que se fundaba el germen del nuevo estado mediante la fusión oficial de Falange y carlismo, tuvo lugar en realidad el 19 de abril de 1937, acertaba quizá el orador, de carambola, con el 19 de mayo en que, dos años más tarde, Franco presidió el Desfile de la Victoria estrenando el imposible atuendo con el que le retrataría Ignacio Zuloaga poco después y que pretendía, de forma algo ridícula, ilustrar esa fusión combinando la camisa azul de falangista con la boina roja de requeté, conjuntadas en ocasiones con chaqueta blanca de almirante. La reivindicación de ese momento de “compenetración”, tras años de tensiones entre las dos facciones, se debió sentir en éstas como una necesidad en aquel año de 1957 en que el franquismo comenzó el relevo de la vieja guardia de la unificación por los cuadros tecnócratas cercanos al Opus Dei. La reunión de Zegama era pues, en gran medida, una demostración de fuerza de las ideologías hasta entonces dogma referencial dentro del propio franquismo, en la que se reclamaba la vigencia de la esencia espiritual, en el paisaje que esa misma retórica tenía por más esencial. En este contexto, el *Gernikako arbola* no habría sido una revancha ni un acto de resistencia, sino un muy oportuno símbolo también para los carlistas, que tres años antes ya habían convocado un acto, modesto anticipo de este, en homenaje del músico Iparragirre y del *Gernikako arbola* que le hizo célebre. El zortziko de Telleria sobre el que arregló el *Cara al sol* se titulaba, originalmente, *Amanecer en Zegama*.



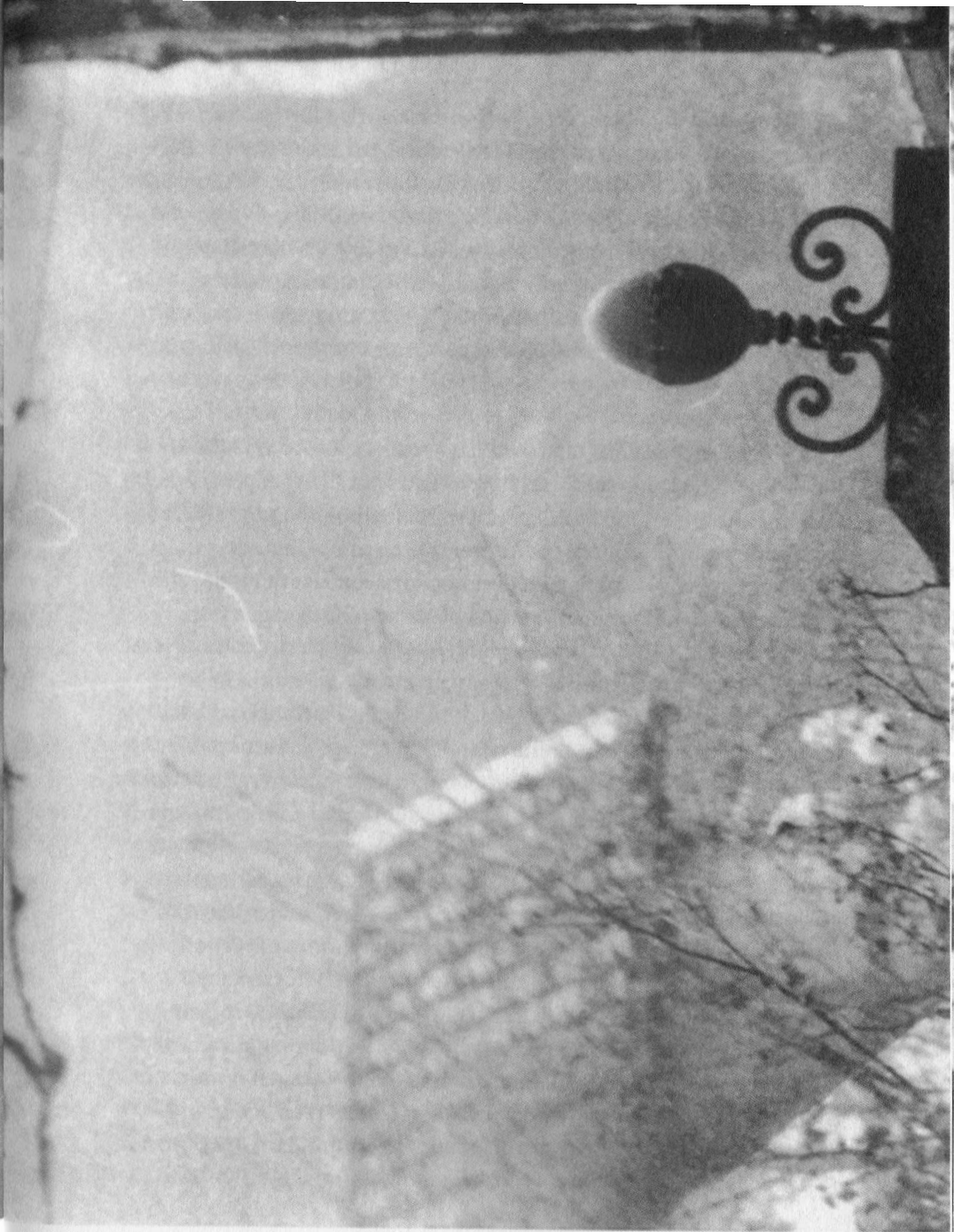
4.

El término zortziko designa un aire concreto que se ha señalado como característico de la tradición musical vasca. Si bien se ha convenido en concretar esa característica en el uso del infrecuente compás de 5/8, el origen cierto de la palabra, utilizada en Euskera indistintamente para la métrica en verso (ocho versos), para las danzas (ocho danzantes) y para la música que acompañaba a estas, sigue siendo incierto. Esta incerteza originó en la primera década del siglo XX un encendido debate entre musicólogos, etnólogos y algún que otro diletante, en un contexto histórico en el que sistematizar las diferencias étnicas a través del folklore de cada nación era aún visto no sólo como un proyecto ideológico sino como un proceder científico incuestionable en toda Europa. El debate se convierte en un asunto recurrente. En 1989, el antropólogo y folklorista Juan Antonio Urbeltz comienza con la referencia histórica a aquel debate su libro *Música militar en el País Vasco*, que subtítulo –introduciéndose así él mismo en la historia de la discusión– *el problema del zortziko*. Como era de esperar, la tesis de Urbeltz genera otra vuelta a la misma polémica. Este proponía una interpretación completamente nueva del término haciéndolo provenir etimológicamente no del numeral ocho (zortzi en euskera) del que derivaban todas las hipótesis, sino de la sota de la baraja de naipes, llamada también zortziko. Entre las réplicas más contundentes se encontró la de Jose Ignazio Ansorena, el mismo txistulari musicólogo y cómico que relataba la anécdota de su abuelo y los himnos en Zegama. Con la autoridad que le daba su experiencia con la música popular, desmontaba la vía semiótica explorada por la nueva tesis. Independientemente de dónde resida la verdad etimológica del término, había una muy aprovechable evocación en la idea de Urbeltz de unir la sota de la baraja con los soldados de milicias y, a su vez, las danzas y músicas asociadas a éstas con ocasiones festivas y ritualizadas de presentaciones o alardes de armas que describe con cierto énfasis como “fiestas de la pólvora”.

5.

Zegama ya había ofrecido homenaje a su músico mucho tiempo antes. El primero fue el recibimiento que el pueblo le tributó en 1917 cuando aún era un jovencísimo compositor que volvía de cosechar un clamoroso éxito en Madrid con su poema sinfónico *La Dama de Aitzkorri*. Una borrosa fotografía muestra su llegada al pueblo, sonriente, caminando al frente de un numeroso grupo de vecinos, la mayoría niños. Aún hoy, quienes le conocieron guardan un muy buen recuerdo personal de Telleria. Quienes me han hablado de él siempre cuentan, con ligeras variantes, alguna versión del carácter extravagante que en un pueblo como este debía parecer entonces el de un personaje así. Un bohemio muy amable y algo ausente, con traje blanco, a quien se podía encontrar a menudo escuchando absorto el sonido de los pájaros o el del agua en un arroyo, dependiendo de quién elabore el relato de su memoria. Un excéntrico.

Es ese mismo carácter de bohemio extravagante el que construyó el escritor y periodista Tomás Borrás en su hagiográfico artículo de homenaje en dos entregas a la figura de Telleria que publicó en *El Español*, con motivo de la realización del monumento dedicado al maestro. Borrás, sin embargo, utiliza el temperamento excéntrico del músico como el eje sobre el cual armar un personaje literario de ambición épica, caricatura interesada para llevar el ascua a su sardina ideológica. Con una retórica que ahora resulta algo ridícula, concentra una desproporcionada parte del relato de su vida en los años que *Juanito* Telleria pasó en el Madrid republicano, asediado por las tropas franquistas. Insistiendo en su condición de falangista de incognito en “el Madrid rojo”, la mitología del superviviente quintacolumnista se mezcla en la narración con la construcción de un personaje temerario, alocado, heroico precisamente por la audacia a la que, según Borrás, le empujaba su pintoresco rol de artista estrambótico. Así, el recurso literario que repite continuamente en todo el panegírico es el del



suspense, con un Telleria siempre bajo sospecha de los milicianos, siempre a punto de ser descubierto como faccioso, detenido y fusilado. Siempre huyendo, claro, de la situación haciéndose el loco, o el músico, que tanto da. Varios de esos episodios le llevan a hacer de pianista, algún tiempo en la sede de la CNT –“para refocilo de la burricie”– algún tiempo en el Palacio de la Prensa, poniendo música a *El acorazado Potemkin* o *La línea general*.

Según el relato, Telleria, entre divertido y retador, asegura a Borrás que todas las noches cuela al piano, entre las melodías de la verbena de los anarquistas o las improvisaciones para acompañar a las películas soviéticas, los acordes de su *Cara al sol* entrelazados con fugas y trozos de zarzuela. El desprecio clasista que corresponde a la retórica falangista de Borrás muestra, claro, a los milicianos como zafios bailando ignorantes el himno de su enemigo. En una más desconcertante y menos creíble repetición de la situación, el cronista describe al músico sentado a un piano durante un bombardeo aéreo. Entre explosiones de bombas “el piano rasposo desafina el *Himno de Riego*, la polca del hambre, tarareada de *Tantum Ergo*”, final del *Himno Eucarístico*. Y “en seguida el *Cara al sol* con arabescos de *la Internacional*...”

6.

En la madrugada del 2 al 3 de abril de 1972, ETA puso una bomba en la base del monumento de Zegama. La crónica que del hecho hizo el diario *La Vanguardia Española* días después aseguraba, sugiriendo quizás el milagro, que “el busto del popular músico quedó intacto pese a la tremenda fuerza expansiva del artefacto que lo arrancó de su asiento desplazándolo a varios metros”. El busto, en efecto, no debió sufrir excesivo daño, porque poco después se reparaba el monumento para presentarlo en un acto de desagravio en el que alguno de los oradores de la celebración inaugural repetía tribuna. La escalada en esos meses de este tipo de ataques contra

monumentos a los caídos y otros memoriales del régimen hizo que, a instancias de la Diputación, se fundara una “asociación para la defensa y preservación de los monumentos a los muertos por la patria”, y el ceremonial para estos casos estaba ya instaurado. También la infraestructura para traer a la localidad autobuses con militantes y excombatientes dada la cada vez más escasa presencia de público local en estos actos.

Un segundo artefacto hizo explosión poco después. El busto, que resistió una vez más, fue entregado a la familia del compositor. No cuentan las crónicas –ni quedan restos del hecho para poder saberlo– si la composición forjada en el pentagrama de hierro, reventada por la explosión, acabó con las notas iniciales del *Cara al sol* desplazadas de sus líneas, componiendo alguna extraña melodía.



Composición y arreglos
Asier Mendizabal 2016
Zegama-Otsaurte

Fotografía: Zegamako Udal Artxiboa

