



La paradoja y el movimiento en Borís Filanovsky.

Carlos Porrás García

La paradoja y el movimiento en Borís Filanovsky.

Se cuenta que, hace muchos años, durante un concierto con obras de estudiantes de composición, una persona le preguntó a otra: “están tocando tu obra, ¿verdad?”. “No”, contesta, “es la tuya”. “¿La mía? Espera... no, creo que es la tuya, ¿eh?”. “¿La mía?”...

La anécdota (real o ficticia, eso ya no se podrá saber), contada en más de una versión, alude a una situación por la que pasan muchos estudiantes de composición (e incluso los que se dedican a ello profesionalmente): escribir una obra y “olvidar” momentáneamente que así suena o que así es la partitura. Ahora bien, ¿por qué sucede esto? La causa encierra algo de ironía: el compositor se ha esforzado en insuflarle vida a su obra hasta hacerla irreconocible y no es menos cierto que en todo proceso de creación el autor deja de ser él mismo y tiene que volverse a encontrar. Dicho esto, podemos entresacar de esta anécdota algunas cuestiones: ¿qué pasa si un compositor deja de ser reconocible en su obra? ¿Puede él reconocerse a sí mismo? (o dicho de otro modo, qué forja la identidad de un autor en las creaciones que va dejando atrás) ¿a qué llamamos identidad si un compositor decide controlar su obra hasta el punto de perderse en ese gesto? ¿Qué hay de propio en la intuición de cada uno si esta no responde a nuestras decisiones?

La obra de Borís Filanovsky (Leningrado, 1968) toma estas cuestiones como punto de partida y emplea la música como una caja de herramientas para un mueble imposible (Dmitri Kourliandski se refirió a él una vez como “un compositor de paradojas”¹). Para Filanovsky, la figura del compositor se esboza en cada momento a través de construcciones intelectuales efímeras que desembocan en sus obras. Es por esa misma razón por la que no resulta fácil adquirir a primera vista una idea general de lo que hace este compositor, que siempre escribe obras muy diversas entre sí.

No obstante, las obras de Filanovsky no se supeditan a ningún referente, sino que se leen en ellas mismas. El propio compositor insiste a menudo en que sus creaciones

¹ <http://www.teatral-online.ru/news/3916/>

carecen del sentido de la descripción o de la narración. Saber que una obra como, por ejemplo, “Collectivision” está “inspirada” en un proyecto arquitectónico que no se llevó a cabo² puede modificar la recepción estética de la obra pero no es relevante. A fin de cuentas, el oyente se tendrá que enfrentar él solo (sin ningún tipo de información adicional) a la urdimbre de texturas aparentemente monocromáticas que forman el acordeón de botones y las siete armónicas. Es más: decir que una obra parte de una idea no es decir algo nuevo, pero esto nos lleva a otra característica de Filanovsky, que es la sutil ambigüedad en la que emisor y receptor tantean una pieza musical que se conoce solo *in situ*.

El “afuera” es la única constante en Filanovsky. Sus obras se rigen por un comienzo abrupto (sea este en forma de estruendo en Seemphony, Normalnoye, a través de una etérea nube en Collectivision, o los pasos de la solista vocal en Scompositio) que crea una música que después se niega o se contradice. La contradicción busca no la inestabilidad, en tanto que la obra persiste (negar la obra sería reducir el texto a un conflicto o una oposición) sino la incoherencia y la paradoja. Dicha incoherencia no se busca mediante la puesta en escena de obstáculos, sino que esta brota en un desarrollo. Un ejemplo muy claro es Seemphony, para orquesta. La primera página nos sugiere que cualquier orden de movimientos es posible, pero que se debe mantener los títulos tal cual se indican en la partitura, es decir, que sea cual sea el movimiento que se toque en primer lugar, tendrá que llamarse “Altogether listenable soundings”, el segundo “Graded acoustic stuff” y el tercero “Hammered transitions”.

Además, el primer movimiento está construido sobre el principio de “desafío-respuesta” por el cual un grupo de instrumentos genera un tono aleatorio (sonidos estables pero impredecibles) cuando el pentagrama presenta una sola línea. Así pues, el grupo de “respuesta” debe reaccionar ajustándose a esa altura sin que se coordinen sus actos. Estas franjas de indeterminación se reparten por la orquesta a lo largo del movimiento.

² Concretamente, en el proyecto de un gigantesco pabellón-dormitorio (con el nombre de “Sonata del sueño”) para obreros que ideó Konstantin Mélnikov: <http://www.filanovsky.ru/en/cvision.html> (sobre la composición de Filanovsky)
<http://bldgblog.blogspot.com.es/2007/02/sleep-dorms-of-soviet-empire.html> (sobre el pabellón-dormitorio)

Por otra parte, hay además “indicaciones no instrumentales” para los vientos, que implican acciones como pasar de página, aclararse la garganta, mover la silla, comprobar la boquilla, etc. El tamaño de las notas en la partitura determina el nivel de ruido de estos gestos, “pero aun así el oyente debe tener la incierta sensación de no saber qué ocurre”. Estos “acordes de acciones” se hacen de acuerdo a las indicaciones del director, luego están cuidadosamente ubicados en el tiempo.

Los dos movimientos restantes también juegan con la inestabilidad sonora y estructural. Sin embargo, *Seemphony* no es una obra construida por la intromisión de elementos externos, sino que los bordes conceptuales de ella repercuten sobre su andamiaje. Bajo esa inestabilidad casi dogmática, el exterior de la obra se asemeja a una rudimentaria respuesta al Répons de Boulez (valga la redundancia). Como si el único lujo posible fuese renunciar a todo tipo de posesiones y objetos que en Boulez conducen a un resultado. El uso de un material sonoro exiguo es también algo frecuente en la música de Filanovsky: “me interesa mucho el material ‘cero’ cuya semantización tiene lugar solo durante el proceso de establecimiento de la forma”³.

Seemphony se compone de un material cuya dudosa aparición va cimentando la obra dentro de esa inestabilidad. Ahora bien, esa franja de lo incierto se ramifica hasta la desesperación en *Seemphony* y lo notamos por dos razones: una porque en la ejecución la obra se comenta a sí misma y, otra, porque el compositor ha iniciado procesos cuya andadura (y no la idea inicial en sí) determinarán la propia composición.

“Normalnoye” (Normal), para conjunto de cámara y voz, nos puede servir para explicar esto último. La obra emplea un texto basado en un fragmento clave de la novela “Norma” de Vladímir Sorokin, en el que se parodia la ampulosa retórica académica de los últimos años de la URSS. Se comenta un poema a través de frases afectadas y pomposas que gradualmente van careciendo de sentido hasta culminar en párrafos ininteligibles. La novela juega mucho con este efecto de densidad textual y el lector lee el texto pero al final, cuando ya no hay nada que entender, solo puede mirarlo.

³ Entrevista del compositor con el autor del presente artículo 22/04/2014.

Es poco probable que esas páginas de “Norma” sean leídas en su totalidad, pero es ahí adonde quiere llegar Filanovsky: si se escribe una obra musical, tendrá que hacerse hasta el final y el texto que no se lee sí se escucha y se interpreta. Es el vocalista el que despedaza el sentido, trasladando el galimatías en forma sonora hacia el oyente.

“Normalnoye” se inscribe dentro de una parte de la labor compositiva de Filanovsky en la que música y texto se repelen. Como el propio compositor ha declarado en una entrevista, “me gustan los textos que resisten la música”⁴ y prueba de ello es no solo su predisposición a escoger poetas de vanguardia (como Guenrij Sapguir, Anna Alchuk o Lev Rubinstein), sino también a escoger textos poco convencionales. “Words and spaces” usa como texto las últimas palabras de Dutch Schultz, mafioso neoyorkino que, en pleno delirio en el umbral de su muerte, balbuceó desde su cama del hospital un monólogo ininteligible, estenografiado pacientemente por la policía, a la espera de alguna prueba incriminatoria. “Words and spaces” (título obvio y al mismo tiempo esclarecedor, dada la naturaleza del discurso de Schultz) señala la única característica estable del texto, pero hay un cierto sarcasmo, ya que en realidad todo se tambalea hacia el límite de lo narrativo. Dicho de otro modo, Filanovsky reniega de las posibilidades narrativas de la música, pero sabe que eso es algo a lo que recurrirá el oyente. Estas seiscientas palabras de Schultz llevan implícita una teatralidad (no se puede obviar el contexto, es decir, que se tendrá en mente que Schultz quiso decir algo, quizá una confesión, y ya asociamos esto con el monólogo). Toda esa teatralidad existe de forma estática.

Otras veces, lo teatral se manifiesta de un modo más palpable. Un caso sería el de “Ejercicios de respiración”, para buzuki, violín y voz en contralto, pieza basada en poemas de Guenrij Sapguir, en la que al final el solista acerca su cara al tambor que ha estado tocando (justo cuando canta un verso que dice “respira sobre el folio blanco”), pero es casi un gesto aislado, sin historia, totalmente desprendido del texto. Otro caso es el de “Hmlss”, que emplea textos del libro “Cuéntanos tu historia”, que recoge testimonios de personas sin techo que se publicó a finales de los 90. La naturaleza heterogénea de esta publicación (hay de todo, desde poemas hasta opiniones y

⁴ Entrevista en Radio Orfei, 19/12/2012 <http://www.muzcentrum.ru/orfeus/programs/issue3820/>

apuntes autobiográficos de los que participaron) le sirve a Filanovsky para crear un contorno general donde sea posible un ejercicio de reconstrucción del texto. Separados por episodios sonoros cercanos al puntillismo (donde el vocalista canta solo consonantes del alfabeto ruso), tenemos un texto estático basado en un poema sobre la religión y la política, al que Filanovsky le da un tono casi litúrgico empleando muy pocos materiales. El segundo texto es una arenga política sobre la situación de aquel momento. Al no ser un texto estrictamente literario, el compositor vuelve a la misma fórmula de “Normalnoye” o “Words and spaces”, es decir, que juega con el dramatismo ilusorio de ese discurso.

Por último, hay una dimensión más que se ha ido desarrollando en la obra de nuestro autor que se ha consolidado en una serie de obras. Dicha dimensión tiene su eje en la percepción, sea esta puramente sonora o imbricada con lo visual.

En lo que a la percepción visual se refiere, una pequeña parcela del trabajo de Filanovsky está orientada a la obra de pintores, como Polifonion, inspirada en Pavel Filonov (1883-1941) pintor ruso que acabó alejándose del arte figurativo mediante un periodo de lo que él llamaba “floreimiento universal”, partiendo del detalle hacia el conjunto. En los años 20, Filonov pinta unas “fórmulas” (“Fórmula del cosmos” o “Fórmula de la primavera”), donde, según Filanovsky “[Filonov] resalta el conflicto entre color y línea”. Para desarrollar su obra, el compositor traslada esta idea hacia un principio de “concertato”, donde seis instrumentos crean discusiones por parejas que hacen de contrapartida de los dos instrumentos solistas, un acordeón y un violín desarrollado especialmente por Alexandr Rabinovich para esta partitura. La particularidad de este violín consiste en tener un puente plano y un arco curvo para que se puedan tocar todas las cuerdas a la vez. Paralelamente, se desarrolla un método serial no basado en tonos sino en intervalos para componer series infinitas y homogéneas pero disimétricas.⁵

En cuanto a la percepción sonora, podemos comentar en pocas palabras dos obras recientes. Una es *Scompositio*, para voz y conjunto, que se basa en el caso de Emma Hauck, interna en un manicomio por esquizofrenia. Hauck, queriendo enviar una carta

⁵ Ver más en la página web del compositor: <http://www.filanovsky.ru/en/polyph.html>

a su marido, empezó a escribir la frase “Herzenschatzi komm” (ven, querido mío) sobre varios folios una y otra vez hasta que los trazos se solapaban y no quedaban sino borrones de tinta. Hauck no llegó a enviar ni una sola carta y falleció once años después. A pesar de que la historia es impactante, a Filanovsky no le interesa contarla de nuevo, sino captar la sensación de estar encerrado, además de extraer el sonido resultante no solo de su producción, sino de la escucha en sí. *Scompositio* es una suerte de ensayo sonoro sobre la disociación. Para ello, la solista lleva unos micrófonos binaurales que trasladan al público lo que ella está escuchando. Además de usar su voz, la solista también toca una armónica y un piano desafinado.

La otra obra es *play.list*, escrita para conjunto de cámara y voces masculina y femenina, la cual, como su propio nombre indica, alude a las listas de reproducción y sus efectos sobre quienes las escuchan. El oyente, según Filanovsky, “crea contextos que son impredecibles para un compositor. He intentado acercar mi material al modo en que un oyente se sitúa ante una lista de reproducción. Los oyentes quieren variedad, mientras que los compositores que luchan por ser ellos mismos y nadie más, no. Mi obra reflexiona sobre el deseo del oyente y he aquí sus propiedades formales. Consiste en once partes de cuatro tipos diferentes, teniendo cada una lo que es propiamente mío y lo que no en un sistema especial de relaciones”. La partitura es la de una obra inasible que arrastra al oyente a un espacio lleno de incertidumbre para aislarlo en ella durante un lapso prolongado de tiempo para que revise sus expectativas.

Barenboim habla de la partitura como una montaña que no puede abarcarse en su totalidad, esto es, el intérprete tendrá que trasladar las instrucciones hacia sus propios gestos. Ligeti describió su obra como el errar de un ciego en un laberinto. Son estas las actitudes que le interesan a Filanovsky, quien es consciente de que el proyecto de una obra absorbe a su artífice y puede invocar sucesos inesperados, pero no por el aura poética y mística de toda búsqueda, sino por la desigual realidad de pedregosos y escarpados caminos recién abiertos por el compositor. Escuchamos lo que hay y no lo que se quería hallar.

Es inevitable pensar en la obra de Mauricio Kagel, si no como referente estético, al menos como precedente, pero un análisis pormenorizado nos llevaría a la conclusión de que ambos compositores tienen poco que ver entre sí.

Kagel interviene como un revisor de la leyenda cultural, mientras que Filanovsky se desplaza sin rumbo cierto y si bien en ambos hay a veces un carácter “antropológico” las obras de Filanovsky tienen otro tipo de connotaciones más cercanas a lo psicológico (en cambio, Kagel se mueve justo en la otra orilla, en la de los tics y lugares comunes del fantasma de la cultura, vistos desde una suerte de sociología). Otra diferencia reside en el enfoque que se le da al intérprete: en la obra de Kagel, el intérprete debe “dejar de ser un banal virtuoso, un repetidor de lo rutinariamente aprendido, para convertirse él mismo en individual y desconocido instrumento”⁶, es decir, que Kagel gusta de poner al músico en un aprieto para que el espectador/oyente sea testigo de ese proceso. En cambio, Filanovsky suele escribir para varios instrumentos a los que puede darles instrucciones que busquen resultados que, aunque impliquen inestabilidad sonora u otras técnicas de nuestro tiempo, no conllevan una redefinición total de la relación intérprete-instrumento.

En Kagel la ironía empaña cualquier intento serio de llegar a algo ilógico y para ello se establecen unas coordenadas muy concretas, mientras que la referencia cartográfica de Filanovsky puede ser una suerte de nihilismo volátil. Cabe añadir que el aspecto visual de toda ejecución es entendido de diversas formas: en Kagel la dimensión teatral es casi constante y complementa al lado sonoro (“cuando yo compongo una pieza, si tiene elementos escénicos o no, para mí la imagen escénica concreta y la música tienen el mismo valor, trato de darles el mismo valor”⁷), mientras que Filanovsky los confronta o bien uno anula al otro. Por último, Kagel traslada lo que escoge hacia su música: establece un juego y lo lleva a la partitura, mientras que Filanovsky puede optar por mantener un conjunto de conceptos tal y como los extrae. De hecho, en su obra Schmozart, para piano, violín y violonchelo, se parodia “la idea

⁶ Lloernç BARBER: *Mauricio Kagel*, Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1987. p.12.

⁷ Entrevista de Kagel con Paco Yáñez en *Mundoclásico*. 06/06/2008

<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=333b19a3-fd01-4250-99bb-6d8b4ff4167c>

del compositor como medio y el hecho de transmitir o recibir una revelación, siendo Mozart la fuente de la señal, es decir, Mozart como símbolo de ‘lo divino’⁸.

La elección de puntos de partida circunstanciales y funcionales (como las historias de otros, los textos casuales, o las ideas efímeras) es una de las directrices del trabajo de Filanovsky, pero lo es también la confrontación del material en ciernes con el “afuera” y como en arte no podemos saber si se impone una “verdad”, solo cabe construir para descartar o para adquirir consciencia de los resultados retrospectivamente. Como señala el propio compositor: “cada obra hace crecer alguna idea fija u obsesión del deseo de escribir con notas lo que suena en la cabeza. Lo veo como un movimiento ‘de arriba abajo’. Al mismo tiempo, siempre hay un deseo de hacer esta u otra forma abstracta y resolver algunas tareas formales. Este movimiento es ‘hacia arriba’.

Al escribir, estos dos movimientos se influyen mutuamente, cambian y a veces uno destruye al otro, etcétera, pero en un momento dado (a nivel estructural) entran obligatoriamente. Por norma, no sale al final nada similar a lo que había proyectado, ya que es un proceso es muy activo”⁹. Siendo ambos movimientos puntos de un mismo eje, el otro se caracterizaría por ser un eje de índole territorial, por el que Filanovsky descubre paisajes discontinuos. La obra se compone de lo que ha sobrevivido tras el proceso de composición y, tanto para el autor como para el oyente, ensayo y error son conceptos relativos que establecen una sucesión continua de jerarquías y algoritmos.

⁸ Nota del compositor sobre su obra: <http://www.filanovsky.ru/en/schmozart.html>

⁹ Entrevista del compositor con el autor del presente artículo 18/04/2014.



CARLOS PORRAS GARCÍA es licenciado en la Facultad de Traducción e Interpretación por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Ha sido profesor en la Universidad Estatal de Moscú y ha participado en proyectos culturales y festivales literarios. Actualmente es profesor en la Universidad Estatal Rusa de Humanidades (Moscú). Ha impartido conferencias sobre música y literatura.