

Tres sueños y una quimera. Un ensayo sobre la música para guitarra de Juan José Mier (1947-1997)

Javier SUÁREZ-PAJARES



RESUMEN: Juan José Mier (1947-1997) compuso dos obras para guitarra: *Con poco* (1992) y *Sueños descifrados* (1996). La primera fue un intento fallido que resultó intocable; la segunda, estrenada de forma póstuma y grabada por Miguel Trápaga, es una obra valiosa y de una duración desacostumbrada. Este artículo, escrito desde una perspectiva autoetnográfica, relaciona la composición de Mier con la renovación del repertorio guitarrístico académico que se vivió en el Conservatorio de Madrid durante los primeros años 80 y sitúa la obra de Mier en el contexto del denominado Renacimiento musical cántabro que asistió también a la formación de una sobresaliente generación de guitarristas cántabros. Al mismo tiempo, se señalan los contextos locales e internacionales del concierto y de la producción discográfica (*Antología de Compositores de Cantabria II*) donde Trápaga presentó y grabó la obra de Mier por primera y última vez. Finalmente, mediante un análisis de su proceso compositivo, se pretende dar explicación al enigmático significado del título *Sueños descifrados*.

PALABRAS CLAVE: Juan José Mier, Miguel Trápaga, Autoetnografía, Renacimiento musical cántabro (s. xx), Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Repertorio de la guitarra contemporánea.

ABSTRACT: *Juan José Mier (1947-1997) composed two works for the guitar: Con poco (1992) and Sueños descifrados (1996). Con poco was a failed attempt that turned out to be unplayable; Sueños descifrados was premiered posthumously and recorded by Miguel Trápaga, and it is a valuable work of a remarkable length. This article, written from an autoethnographic perspective, relates Mier's composition with the renovation of the academic guitar repertoire experienced in the Royal Conservatory of Music (Madrid) at the beginning of the 1980s and places the works of Mier within the so-called Cantabrian musical Renaissance which also concurred with the rise of an outstanding generation of Cantabrian guitarists. At the same time, we point out the local and international contexts of both the recital and the recording (Antología de Compositores de Cantabria II) in which Trápaga premiered and recorded for the first and last time Mier's work. Finally, through the analysis of Mier's creative process, an attempt is made to explain the meaning of the enigmatic title (Sueños descifrados - Deciphered Dreams).*

KEYWORDS: *Juan José Mier, Miguel Trápaga, Autoethnography, 20th Century Cantabrian Musical Renaissance, Madrid Royal Conservatory of Music, Contemporary guitar repertoire.*

NI sueño, ni quimera: escribir para guitarra puede ser una pesadilla si no se tienen en cuenta algunas cuestiones que, muy a pesar de quienes insisten en que la guitarra –por su a menudo exagerada riqueza tímbrica– es como una orquesta en miniatura, complican el hecho de poner en ella algunas ideas que en el piano o en la orquesta podrían funcionar bien, pero que en la guitarra resultan impracticables, tortuosas o carentes del efecto deseado. Tal vez por eso –porque los compositores ya tienen suficiente trabajo en su formación técnica aprendiendo los recursos de los instrumentos de la orquesta sinfónica como para aplicarse a un instrumento «marginal»– y porque los guitarristas han considerado muchas veces que solo ellos son plenamente conscientes de los recursos de su instrumento y de cómo obtenerlos, lo cierto es que la historia moderna del repertorio guitarrístico ha oscilado entre unos momentos en que los guitarristas han sido los compositores casi únicos de su repertorio y otros en los que, sin embargo, se han ocupado en seducir y conducir a compositores, digamos, profesionales a escribir música para ellos.

A grandes rasgos, podríamos decir que los guitarristas del siglo XIX eran a la vez los compositores de la música que presentaban en sus recitales y, de hecho, ser un concertista de guitarra a mediados de ese siglo –igual en buena medida que ser un pianista o un violinista– implicaba componer la mayor parte del repertorio que se interpretaba; sin embargo, en el siglo XX esta situación cambia completamente llegando a una especialización de la interpretación y la composición como fenómenos prácticamente independientes uno del otro, hasta el punto de que el intérprete-compositor se convierte en una rareza, o una veleidad mantenida casi en el ámbito de lo privado.

Dividir las cosas por siglos distorsiona siempre la realidad de una manera que hoy resulta poco aceptable y así, si nos fijamos con más detalle en el siglo XX y en España, podríamos señalar que los primeros guitarristas de la centuria, como Miguel Llobet, Emilio Pujol o Daniel Fortea, siguiendo la estela de su maestro, Francisco Tárrega, preferían trabajar al margen de los compositores y construían su repertorio, por una parte, componiendo obras propias y, por otra,

apropiándose y poniendo en la guitarra las obras de otros instrumentos que les resultaran interesantes. De este modo, reconocemos hoy día que no hay por qué lamentarse de que Albéniz o Granados no escribieran nada para guitarra, porque lo mismo Tárrega que Llobet, que les conocieron bien, se encargaron de seleccionar lo que les pareció más interesante de su música pianística y de adaptarlo con mucha sensibilidad a la guitarra, y con tanto éxito que, en el caso de Albéniz, hay piezas que se escuchan más en guitarra que en el instrumento para el que fueron compuestas: *Asturias*, *Granada*, *Torre bermeja* y *Sevilla* son ejemplos claros de este hecho.

Fueron los guitarristas más progresistas estéticamente de la generación siguiente y, en especial, Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza quienes reaccionaron contra lo que ellos consideraron indolencia de los discípulos de Tárrega y convirtieron en una obsesión durante buena parte de sus carreras el hecho de conseguir que los compositores de su entorno, más o menos formados y reconocidos en los terrenos clásicos de la composición, dedicaran algo de su tiempo a la escritura de música original para guitarra.¹ La motivación más razonable de este giro –aunque hubiera otras– debía de ser la necesidad de actualizar el lenguaje romántico y postromántico de los guitarristas compositores del XX con músicas de la vanguardia creativa que se articuló en los años 20 y, más bien, 30. El resultado muy pocas veces fue tan satisfactorio ni tan sencillo como nos ha parecido ver; tampoco tan diferente del estado anterior de la cuestión. En primer lugar, porque, más que obras originales, lo que hacían los compositores era seleccionar ellos mismos una pieza pianística y adaptarla o dejar que el guitarrista que les insistía la adaptase a la guitarra. En segundo lugar, porque en muchas de estas composiciones nuevas de músicos de vanguardia pesaron demasiado las connotaciones de la guitarra como instrumento popular que dieron lugar a obras de contenido poco vanguardista. Y en tercer lugar, porque, aún en el caso de componer directamente

1. Javier SUÁREZ-PAJARES: «Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27», en Eusebio RIOJA (coord.): *La Guitarra en la Historia*, Córdoba: La Posada, vol. III, 1997, pp. 35-57.

para guitarra, con el lenguaje más contemporáneo y más libre de tópicos, como el caso emblemático y señero de Manuel de Falla en su *Homenaje a Debussy*, inmediatamente adaptaban ellos mismos la obra resultante para el piano buscando –aparte de un público menos restringido– el recorrido inverso al que buscaron los guitarristas de las generaciones anteriores: si los guitarristas pretendieron la renovación de su repertorio con ideas vertidas originalmente en otros instrumentos (sobre todo el piano y, en menor medida, la orquesta), los compositores querían ahora renovar la sonoridad de la orquesta o del piano adaptando a estos medios ideas surgidas para la guitarra o derivadas de ella. Y esto tampoco era una novedad porque, en el fondo, sin necesidad de escribir nada para guitarra, pero con la intención de explorar nuevos espacios sonoros, ya lo había hecho Debussy y, exagerando mucho, hasta Scarlatti en el siglo XVIII.

Aunque hoy tendemos a interpretar estos fenómenos de una manera cada vez más neutral, lo cierto es que la importancia que tiene la figura monumental de Andrés Segovia en la historia de la guitarra del siglo XX impulsó equívocamente, a la par que una especialización bastante cómoda de los guitarristas como intérpretes al margen de cualquier desarrollo como compositores, una notable demonización de las transcripciones y un interés casi exclusivo en la música compuesta originalmente para guitarra por compositores no guitarristas, aunque lo cierto es que Segovia –otras de sus tantas contradicciones– compuso alguna música nada desdeñable para la guitarra y en su repertorio menudeaban transcripciones de todo tipo al lado de las piezas originales. En consecuencia, los guitarristas de mi generación nos formamos en esa especie de integrismo de la originalidad en el que solo penetraron las adaptaciones para guitarra de la música para vihuela del siglo XVI y del laúd del XVIII, así como Bach (Bach siempre se pudo transcribir, lo mismo su música para violín, que para laúd, chelo o clave), pero nos acomodamos la mayor parte de nosotros en ese repertorio y en el heredado de la labor de los guitarristas anteriores. De esta manera, en los años 80, que es cuando estábamos terminando nuestra carrera, parecía claro que era necesaria una nueva actualización del repertorio guitarrístico y que había que conseguir que los compositores de la mal llamada Generación del 51, y otros más jóve-

nes que constituían entonces la vanguardia, contribuyesen a la guitarra, como lo hicieron los de las generaciones del 98 y del 27. Para eso tuvo que remitir la primera fase de reacción que se dio en los años 60 –cuando Joaquín Rodrigo todavía se encontraba en la cúspide de la jerarquía de los compositores españoles– contra cualquier cosa relacionada con el nacionalismo o el localismo español, dos estigmas que siempre suele acarrear la guitarra por más que una de las grabaciones discográficas más relevantes de aquellos años fuera el LP *20th Century Guitar* de Julian Bream (RCA Victor, 1967) donde, al lado de los estudios 5 y 7 de Villa-Lobos, grabó los *Drei Tentos* de Henze, *El Polifemo de Oro* de Smith Brindle, el *Nocturnal* de Britten y las *Quatre pièces brèves* de Frank Martin en un intento muy eficaz de difuminar cualquier vinculación con el nacionalismo español de la nueva guitarra que Bream quería abanderar.

No habría que perder de vista la implicación de Narciso Yepes –el guitarrista español con mayor impacto internacional de la época de Bream– en la composición de nueva música para guitarra y, dicho sea de paso, en la despreocupación por la originalidad del enfoque instrumental,² pero, para avanzar hasta donde nos interesa, debemos señalar aquí que, por estas veredas, el principal protagonista de la renovación del repertorio guitarrístico en el tiempo en el que Juan José Mier se acercó a la guitarra sería Gabriel Estarellas.³

Antes, no obstante, de que Estarellas se estableciera en Madrid en 1986 y entrara en la cátedra de guitarra del RCSM en 1992, había llegado desde Cuba un músico que tuvo también una importante función en la apertura a las nuevas músicas del repertorio guitarrístico que se estudiaba en el Conservatorio de Madrid. Me refiero a Flores Chaviano, que llegó en 1982 y se matriculó en la cátedra del maestro Demetrio Ballesteros. Yo en aquel año ya estaba estudiando particularmente con Ballesteros y poco más tarde –con Miguel Trápaga ya por allí– terminaríamos el grado medio y nos matriculamos en el Superior con el mismo maestro. Era una época de descubrimientos para nosotros y no solo de las músicas más nuevas y de las grafías para expresar esas músicas más allá de lo poco que conocíamos de Leo Brouwer, sino también de la guitarra barroca y de las tablaturas a las que nos introdujo el guitarrista mexicano, también recién llegado

2. Véase al respecto, Belén PÉREZ CASTILLO: «Narciso Yepes y los compositores de su tiempo», en Eugenio TOBAUNA (coord.): *Narciso Yepes*, Córdoba: IMAE Gran Teatro-Ayuntamiento de Córdoba, 2014, pp. 43-104.

3. Para una primera aproximación a la figura de Mier se puede consultar la página web <juanjosemier.com> (consultada el 20 de diciembre de 2018).

entonces a España, Gerardo Arriaga que se convertiría en el tercer maestro fundamental en la formación de Miguel Trápaga quien, como los mejores alumnos de Ballesteros, completó sus estudios en Alicante con José Tomás, uno de los alumnos españoles más queridos por Andrés Segovia y a quien el maestro había dejado a cargo de sus cursos de Música en Compostela.

La espiral de esta centuria de renovaciones sucesivas del repertorio guitarrístico –desde el presupuesto de la necesidad de que los intérpretes se concentraran en la interpretación y los compositores no guitarristas escribieran para guitarra– nos ha conducido desde Andrés Segovia hasta Miguel Trápaga en una concatenación de precedentes que tienen la mayor incidencia en la llegada de un compositor como Juan José Mier a la guitarra.

En primer término, porque Miguel Trápaga –promotor e impulsor del proyecto en el que Mier contribuyó finalmente al repertorio guitarrístico–, como discípulo de un discípulo de Andrés Segovia, asimió la idea de la necesidad de que los compositores no guitarristas de su tiempo escribieran para guitarra, pero también porque la exposición en la cátedra de Ballesteros a la renovación del repertorio que trajo Flores Chaviano le aproximó a las vanguardias, al lado de su buen amigo, el importante compositor y guitarrista cántabro José Manuel Fernández, quien le acercaría por su parte a unas vanguardias alternativas –yo diría que más musicales y menos especulativas– a las favorecidas entonces por Chaviano que eran músicas altamente experimentales. En la misma dirección, la inclinación innata –por su sensibilidad y hasta por sus propios orígenes familiares cubanos– de Trápaga hacia la música de Leo Brouwer representaba, frente a los músicos y las músicas que interesaban entonces a Chaviano (política y estéticamente bastante alejado de Brouwer), una orientación, digamos, más moderada que le haría congeniar muy bien con Mier, quien reconocía entre sus maestros en la composición precisamente a Brouwer.

En segundo lugar, porque escribir para guitarra era algo que los compositores de los años 90 en España hacían ya con mucha naturalidad, no solo invitados por Estarellas que era una factoría de producción, estreno, grabación y edición de música nueva,⁴ sino por otros guitarristas activos a finales del siglo pasado en-

tre los que me gustaría destacar, por la continuidad y relevancia de su labor, a Eugenio Tobalina. Así, y con respecto a la actividad fenomenal de Gabriel Estarellas, es preciso tener en cuenta que el concierto en el que realizó un mayor número de estrenos de toda su carrera, en un *tour de force* sin precedentes en la historia de la guitarra española, tuvo lugar precisamente en la iglesia cántabra de Santa Marina de Udalla, dentro del Festival Internacional de Santander, donde estrenó nada menos que veintiocho obras de otros tantos compositores españoles distintos (más una de Brouwer) que formaban el denominado *Álbum de Colien* (Cecilia Colien) publicado en 1998. Este histórico recital tuvo lugar el 17 de agosto de 1996 y sería lógico pensar que Mier estuviera allí.

En realidad, este es el tipo de conjeturas que hacemos los historiadores que muchas veces conducen a resultados peregrinos; pero, en este caso, hemos podido constatar la presencia de Mier en el concierto porque se lo comentó a Miguel Trápaga y él a nosotros. De hecho, sabemos que fue Estarellas en aquella ocasión quien recomendó a Mier –que seguramente le expresó entonces su interés en escribir algo para guitarra– que hablara con Trápaga. Mier y Trápaga contactaron al final del verano, y la obra comenzaría así a gestarse hacia el otoño de 1996. El compositor firmó en octubre, sin precisar el día, el primer movimiento; el 23 de octubre el segundo, y dos días después –el 25 de octubre– el tercer movimiento. No obstante, Trápaga piensa que Mier también estuvo trabajando en esa obra durante 1997, de manera que las fechas que aparecen al final de cada movimiento se referirían al final del primer borrador que, según se desprende de una anotación escrita al final del segundo movimiento, parece que los compuso sobre uno de los pianos (de los tantos) a los que le daban acceso; en este caso, según escribió, un Yamaha. Porque, como se puede observar en los borradores que hemos consultado en el Archivo familiar del compositor, Mier escribía y probaba la sonoridad y efecto de su música sobre el piano. En este sentido, en la introducción que escribió para presentar su obra para guitarra dejó dicho: «Me he sentido muy feliz convirtiendo mi piano en una guitarra».

Y, finalmente, sería muy importante tener en cuenta que, del trabajo que Trápaga realizó con el compositor hasta dos días antes de su fallecimiento para preparar el estreno de *Sueños descifrados*, resultó una versión abreviada que fue la que se estrenó finalmente en un concierto cargadísimo de emoción que tuvo lugar el 9 de agosto de 1997, también en la

4. Véase en el apartado «Fuentes» de este volumen de *Rosea* el trabajo de Gabriel ESTARELLAS y Leopoldo NERI: «Los estrenos musicales de Gabriel Estarellas (1965-2013)».

iglesia de Santa Marina de Udalla, dos días después del accidente que costó la vida a Mier. Esa versión sería la que Trápaga volvería a tocar un año después en la última interpretación que conocemos de esta obra (antes de la interpretación de Javier Canduela que siguió a la presentación de la conferencia que dio lugar a este trabajo) y la que grabó en 1999 en el segundo volumen de la serie «Antología de compositores de Cantabria».

Debemos comentar ahora algo de este proyecto discográfico cuyo primer volumen se grabó en el verano de 1998 y lo interpretó el Trío Mompou con música de Miguel Ángel Samperio, Rafael Castro Peña y Juan José Mier. El segundo volumen de la serie es precisamente el dedicado a la guitarra por Miguel Trápaga, y el único punto en común entre el repertorio grabado por Trápaga y el del Trío Mompou es justamente Mier, pero esta vez, en lugar de al lado de compositores bastante mayores que él, como Samperio y Castro Peña –a quien Mier también contaba entre sus maestros en la composición dentro del ámbito académico del Conservatorio de Bilbao–, aparece con compositores más jóvenes que él y hacia los que sentía una mayor afinidad: Esteban Sanz Vélez, Emilio Otero Palacio, José Manuel Fernández y Antonio Noguera. Es decir: este disco de guitarra es la primera articulación del conjunto de compositores de un renacimiento musical cántabro en el que creía Mier y en el que él se alineaba como un compositor tardío pero orientado en la misma dirección que los más jóvenes. Precisamente en una introducción al manuscrito de *Sueños descifrados*, Mier nos da una información valiosa sobre él y su entorno musical:

La nueva situación musical de Cantabria hoy nos permite que cinco compositores estemos sentados en torno a un intérprete, Miguel [Trápaga], que a su vez es testigo de otros muchos. Esto sí es una novedad para Cantabria. [...] Yo soy un compositor reciente [que] he descubierto que ya estaba componiendo cuando era muy niño y la ceguera de lo inmediato me dificultaba ver mi bosque. Afortunadamente las oportunidades de exponer mi obra en el F.I.S. [Festival Internacional de Santander], en Caja Cantabria y en otros contextos, de ganar premios en composición para órgano en León, y mi contacto con las gentes del teatro, me han hecho ver que esto es lo que tenía que

hacer. Me considero un servidor de la música. Y me considero feliz de pertenecer, como uno de sus protagonistas, al nuevo Renacimiento musical cántabro.⁵

Un renacimiento que coincidió con el establecimiento de una promoción guitarrística cántabra muy excepcional en la que no solo hay que contar a Miguel Trápaga y José Manuel Fernández como cabezas más visibles, sino a profesores e intérpretes destacados como el prematuramente fallecido Juan José Sáenz Gallego, Javier Canduela que fue profesor de Trápaga en Santander, Paulino García Blanco que estudió en Madrid con José Luis Rodrigo, Ballesteros y Chaviano, y Ana Jenaro que estudió con Paulino García Blanco y luego tuvo también, al lado de Trápaga, una relación importante con Juan José Mier en los momentos en los que estaba componiendo su obra para guitarra.

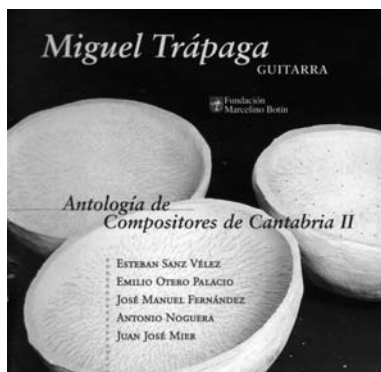
Trápaga recuerda todavía cómo el quinteto de compositores de su disco se reunía periódicamente y se siguió reuniendo en forma de cuarteto cuando faltó Mier, y también cómo, con respecto a este disco en particular y a la elaboración del repertorio, los cuatro que debutaban allí en la composición de música para guitarra –todos salvo José Manuel Fernández– andaban mirándose de reojo, y hasta qué punto una obra tan grande como la *Sonata* de Noguera (de la que sólo se grabó al final el último movimiento –*Fantasia y tocata*– para dejar sitio al resto, que ya estaba compuesta en 1995 y que, antes de que la estrenara Trápaga, pasó por las manos de Sáenz Gallego y de Javier Canduela a quien está dedicada) animó a Mier en particular, pero también a Otero y a José Manuel Fernández, a plantearse obras para guitarra de gran envergadura. Y debe tenerse en cuenta que esta cuestión del formato, que era una de las líneas maestras de la renovación del repertorio guitarrístico que pretendía Julian Bream desde los años 60, recibió un importante espaldarazo en el tramo final de su carrera cuando Leo Brouwer le dedicó la *Sonata* compuesta en 1990 y publicada por la editorial madrileña Ópera tres, un proyecto empresarial en el que José Manuel Fernández y Miguel Trápaga estuvieron implicados en aquellos años, como estuvimos otros muchos animados por el entusiasmo y el especial interés que demostró por la guitarra su director, Máximo Baratas (1927-1994), cuyo repentino fallecimiento truncó todas las ilusiones depositadas en su empresa.

Bream grabó la *Sonata* de Brouwer en 1992 y la difundió en su CD *Nocturnal* (EMI Classics, 1993) que es una actualización del LP *20th Century Guitar* de

5. Juan José MIER: «Sueños descifrados», manuscrito del Archivo familiar.

1967 con el que comparte las obras de Britten y Martin, pero incluye en esta ocasión la obra de Brouwer, un arreglo de doce *Melodie Ludowe* de Witold Lutoslawski y, en lugar de los *Drei Tentos* de Henze, *All in Twilight* (1988) de Toru Takemitsu, un compositor cuya estética resultaría mucho más afín a Mier que la de Henze y con el que compartiría la prevalente lu-

minosidad enrarecida, crepuscular y onírica de *Sueños descifrados*. Finalmente, el hecho de que todas las obras del programa de Trápaga, menos el *Cantizal cántabro* de Sanz Vélez donde es posible intuir el modelo de los arreglos de música popular de Lutoslawski, compartan el formato de larga duración –*Ábside* de Otero dura casi once minutos, como el *Homenaje a Miguel Ángel Girollet* de José Manuel Fernández, y la *Sonata* de Noguera y *Sueños descifrados* tienen una duración que se aproxima a los quince minutos– es una característica muy significativa de cuáles pudieron ser algunas de sus fuerzas generadoras. Y, en este aspecto por lo menos, el contraste entre el concierto de micropiezas que dio Estarellas en Santa Marina de Udalla en 1996 y el que dio Trápaga al año siguiente con su repertorio cántabro representan dos orientaciones con respecto al repertorio guitarrístico completamente opuestas.



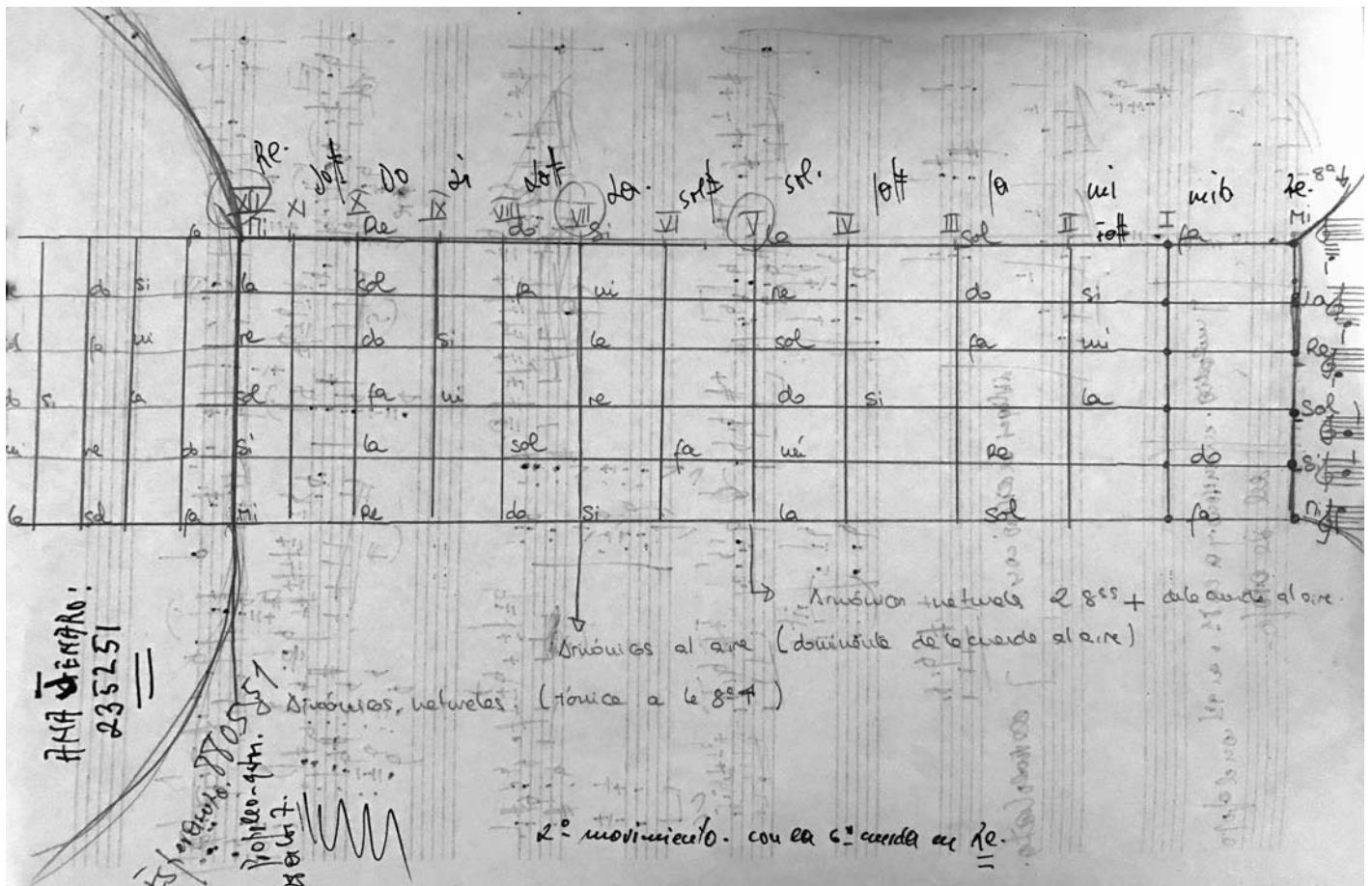
1. *Antología de Compositores de Cantabria II* (Fundación Botín, 1999, CD-143) y *Nocturnal* (EMI Classics, 1993, 077775490121)

* * *



2. Juan José Mier. Borrador de *Con poco* (1992), p. 2 (ARCHIVO FAMILIAR)

Antes de que en el otoño de 1996 Mier entrara en contacto con Miguel Trápaga con la determinación de escribir algo para guitarra, ya había realizado un intento previo. Esa aventura había terminado en julio de 1992 cuando presentó siete páginas de música tituladas *Con poco* a Paulino García Blanco, profesor del Conservatorio «Jesús de Monasterio» donde Mier había dado unas clases y con quien consultó previamente algunos detalles acerca de la guitarra. El resultado fue la quimera a la que nos referimos en nuestro título, porque *Con poco*, en su estado original –el estado en el que finalmente se quedó tras la primera lectura de García Blanco con Mier–, resulta impracticable en la guitarra ya que traspasa límites muy básicos de su técnica, algo que resulta más llamativo si tenemos en cuenta que Mier tenía una guitarra y sabía poner en ella los acordes necesarios para acompañar alguna canción. Sin embargo, *Con poco* tiene unos acordes arpegiados que requerirían una guitarra de siete cuerdas y una parte central escrita en dos claves de Sol con una melodía acompañada muy sencilla –tanto la melodía, con armónicos octavados, como el acompañamiento– pero que, para poder realizarse, tal cual está dispuesta, requeriría una segunda guitarra [il. 2]. Pese a estos problemas que son difícilmente salvables sin una fuerte intervención, *Con poco* es una obra completa –para ningún instrumento, pero completa– con ideas técnicas tan guitarrísticas como *campanelas*, bloques de acordes y armónicos



3. Esquema del diapasón de la guitarra (ARCHIVO FAMILIAR)

octavados, estilemas frecuentes en Mier como la insistencia en el giro melódico inicial del *Dies irae* y criterios estructurales recurrentes en su obra en general pero, en cuanto a lo que nos interesa aquí, compartidos con lo que más adelante serían los movimientos I y III de *Sueños descifrados* como la ambivalencia del inicio como cierre y un clímax –«paroxístico», según se refería Mier en diversos apuntes a estas secciones– construido con un movimiento paralelo de bloques acórdicos. *Con poco* quedó finalmente en el cajón de las obras olvidadas al lado del interés de Mier por la guitarra hasta que, cuatro años después, volviera a intentar escribir para este instrumento y su aplicación confluyera, en esta ocasión, con la tenacidad de Miguel Trápaga y Ana Jenaro para que el proyecto llegara a buen puerto.

Resulta interesante constatar cómo, a pesar a la intensidad con la que se dedicó a la composición sobre todo en 1996 y la urgencia con la que componía, acuciado seguramente por las crisis de salud que había atravesado y la sensación certeramente premonitoria de que tenía el tiempo contado, en los papeles que

hemos podido consultar en el Archivo familiar se ve el vértigo de sentirse ante una hoja en blanco, ante el lienzo vacío de una nueva composición. ¿Qué escribir, por dónde empezar? Entre sus papeles se conserva un conjunto muy interesante de apuntes y borradores que nos permite una aproximación al proceso creativo de lo que finalmente sería *Sueños descifrados*.

Como principio, parece que esta vez tuvo a mano un útil esquema del diapasón de la guitarra con los nombres de las notas, el registro del instrumento y la posición de los armónicos naturales [il. 3]. A continuación, Mier empezaría a planear la obra y conservamos una de las primeras hojas que llenaría de ideas –que oscilan entre lo particular y lo general; entre lo local y lo universal– relacionadas con lo que iban a ser sus *Sueños descifrados* [il. 4]. En esta hoja vemos cómo, al lado de un posible título (*La guitarra*), anotó algo muy básico aunque nada obvio para alguien que no estuviera familiarizado con la idiosincrasia del instrumento («Se escribe una 8ª superior a como suena») para, después, apuntar una lista de timbres, cosa que tiene sentido porque, si bien es cierto que la guitarra

no tiene mucho volumen de sonido, su mayor riqueza está precisamente en el parámetro tímbrico: «Ponte, Tasto, Normal, Sordina (con un dedo o en apagado), Secciones en armónicos (parte lenta), Tambora (golpes con acordes), Ligados (en una nota y otra al aire), Cuartos de tono (con cuerdas graves), Glissandos, Portamentos». A renglón seguido, tomó nota de una *scordatura* habitual con la sexta cuerda afinada en Re y la quinta en Sol, que los rasgueados no se deben disponer por encima del traste 12 y las «rapideces» se tienen que hacer por debajo de ese traste, así como que los cambios de posición sobre el diapasón se hacen mejor con el pivote de una cuerda al aire. Y, al final de la página, empieza a manejar las ideas de realización de intervalos disonantes como octavas disminuidas o séptimas mayores «para picayo» –los picayos, la danza cántabra que, como vemos, aparece ya en el apunte preliminar al propio trabajo compositivo– y cuartas aumentadas o quintas disminuidas (en la página reproducida escribe «quintas aumentadas», pero en un boceto anterior en sucio de estos mismos apuntes se refirió en este punto a «quintas disminuidas»), anotando que son válidos y que, además, «sobran dos dedos», lo que le permite añadir el bajo (La) de la quinta cuerda al aire que tendrá su aplicación y desarrollo en los picayos como piedra angular de esta composición. Además, al lado de la anotación de «para picayo», Mier escribió, como si de una invocación se tratara, la poesía «Guitarra» de Gerardo Diego (*Imagen*, 1922), el gran poeta cántabro de la Generación del 27, muy aficionado a la música y uno de los referentes literarios de Mier:

Habrà un silencio verde
todo hecho de guitarras
destrenzadas.
La guitarra es un pozo
con viento en vez de agua.

Según se ha indicado, *La guitarra* sería el título que Mier manejó inicialmente para su obra y, al lado de este título, aparecen unos juegos de palabras –«Mi traje Ana», «Mi well - GENA» y «Mitrajena»– que no son más que anagramas trenzados con los nombres de Miguel Trápaga y Ana Jenaro, y que, más que a un título, apuntarían a una especie de plica (como si hubiera pensado la obra para entregarla en un concurso) o, si conectamos estos juegos con la lista de notas que anotó en la parte superior izquierda de la hoja, quizá a la búsqueda de un tema o un motivo melódico. En un texto introductorio que escribió Mier para *Sueños descifrados* dejó constancia de lo siguiente:

«quiero agradecer a Miguel y a Ana toda su sabiduría y su cariño para mí y para el instrumento. Ellos están en la profundidad de todo el discurso, su ayuda, sus consejos y mi trabajo nos abrazan a los tres a la música». Y, dejando al margen la solmisación con la nomenclatura germánica de los sonidos (A, B, C, D, E, F, G, H), el primer intervalo de la obra –la 14ª mayor entre Mi y Re sostenido (¿Miguel?)– podría tener algo que ver con estos procedimientos. En todo caso, resulta peculiar –aunque no creo que tenga nada que ver con ello y sí quizá con otros criterios que preferimos dejar en los dominios de la imaginación de cada uno– que Trápaga, en su grabación de la obra, termine el primer movimiento en el Re sostenido, en lugar de en el Mi que escribió Mier... En otro orden de cosas, esta página de ideas previas muestra la búsqueda y el plan de una estructura que Mier decidió desde el primer momento que tuviera tres movimientos: Allegretto, Andante y Presto. Y al final de la hoja, en forma más bien de tormenta de ideas, anotó una serie de «Presupuestos»:

Oriente-Occidente [y relaciona Occidente con el timbre de los armónicos octavados como en el apunte en sucio de esta página relacionaba también Oriente con el timbre metálico sobre el puente de la guitarra] – un nuevo siglo XIII – Español – Judería: Nazis-Judíos diáspora – Buda – sufrimiento humano – Toledo: Reunión – Nuevo Toledo.

Teniendo clara la idea de los picayos y de los tres movimientos, de acuerdo con los bocetos que hemos analizado diríamos que lo primero que escribió pudo ser el inicio del tercer movimiento, un breve exordio, con su característico arpeggio ascendente (*risoluto* y *crescendo*) de las seis cuerdas al aire de la guitarra y el floreo sobre el Mi final que utilizaría también para terminar el movimiento con esa estructura circular que habíamos señalado también en *Con poco* y en el primer movimiento de *Sueños descifrados*. Este inicio de carácter tan idiomático para la guitarra deja patente una premisa a la que el propio Mier se refirió en su introducción a la obra: «*Sueños descifrados* quiere situarse en el contexto propio del instrumento, buscar su sonoridad cálida y peculiar».⁶

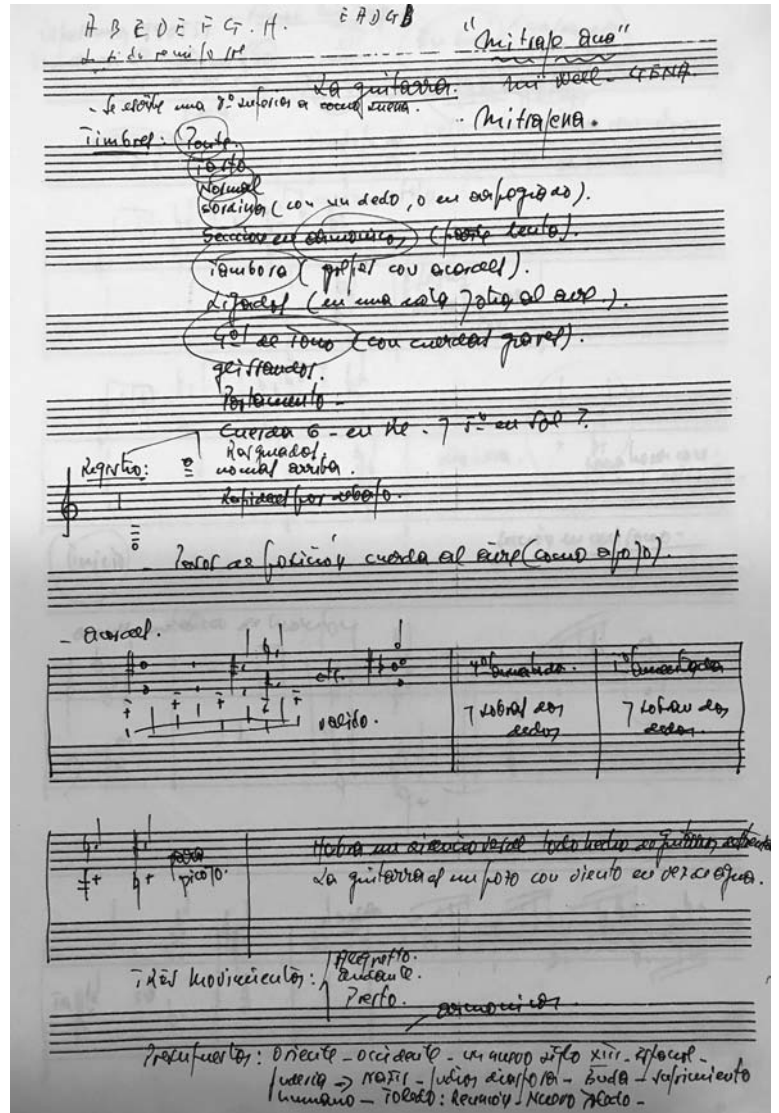
6. La introducción de Mier a *Sueños descifrados* la citamos a partir de su manuscrito original conservado junto a la propia obra en el Archivo familiar, no de la transcripción publicada en el CD de la Fundación Marcelino Botín con la grabación de Miguel Trápaga, con la que hay algunas diferencias.

Cuando Mier empezó a escribir este inicio del tercer tiempo, el título ya no sería *La guitarra*, sino algo tan neutro como *3 piezas para guitarra* en una búsqueda de la objetividad que va pareja también con la evolución en la denominación de los movimientos que, en un segundo estadio –después del plan inicial de Allegretto, Andante y Presto– pasaría a referir como Ligero, Lento y Rápido en otro borrador para, finalmente, acabar señalados simplemente con un número romano y una indicación metronómica: el grado máximo de objetividad que, no obstante, se compensó (o se desbarató, según se quiera ver) con el subjetivo y misterioso título final de la obra como *Sueños descifrados*.

Después del exordio de los 15 primeros compases del tercer movimiento, Mier parece que tenía claro, desde el primer apunte, que seguiría su particular interpretación de los picayos introducida con la fuerte disonancia de las octavas disminuidas, con el fin seguramente de representar –con tanta sensibilidad como efecto– la dificultad de las cantantes de la danza para concordar su afinación entre el estruendo de las percusiones y con el problema añadido de la separación entre ellas. Los picayos ocupan hasta el compás 55 formando una sección compleja, dividida en dos partes por un compás en el que Mier pone en la guitarra más la sonoridad que la disposición de los acordes metálicos de Mompou, y concluida con una nueva referencia al compositor catalán. De hecho, en la introducción que redactó para *Sueños descifrados*, Mier reconoció que en «en ellos suenan también las conversaciones con la viuda de Mompou en Barcelona, unos días antes de comenzar este trabajo» y que «sus acordes metálicos también están presentes». El movimiento se completa con una amplia sección arpegiada en torno a la canción popular *Al lado del molino* que, tras una vuelta de los picayos, será la que conduzca la obra a su final y en la que, a nuestro entender, como explicaremos más adelante, puede encontrarse la respuesta al enigmático título. Mier dio también algunas pistas en su introducción así como la perspectiva tonal de la obra que vendría a ser un Mi menor:

El 3er movimiento, conclusivo, es resuelto; el tempo más rápido y la afinación de la nota Sol sostenido [sobre todo en los tres últimos compases] parece resolver y cerrar todo el discurso como si de una tercera de Picardía se tratara. Aquí aparece de una manera expresa Cantabria; ¡cómo no, si la llevamos en cada célula! Y por doble partida:

–En el picayo que tanto me sigue interesando y que he hecho evidente en muchas de mis obras, tratado



4. Borrador con apuntes para *Sueños descifrados* (ARCHIVO FAMILIAR)

como un recinto melódico para cantar, como un espacio cósmico que se toma para que fluya nuestro espíritu, traducido en alturas determinadas. A mí me ha interesado ese espacio interválico total no las alturas concretas, y ello me hace deudor de mi tradición. –En la canción «Al lado del molino» que tantas veces hemos cantado todos, que tan bien nos deja el cuerpo y el alma y que sirve de recuerdo de la preciosa armonización que hizo nuestro Arturo Dúo Vital. El movimiento se remata con breves referencias al primero y por último al comienzo del 3er movimiento que precipita el final.

El carácter cíclico al que apunta el último párrafo citado resulta muy esclarecedor para comprender la obra, tanto como su proceso creativo y, quizá, el sig-

nificado de su título. Porque, en efecto, si hay algo que podamos deducir del estudio de los borradores del primer movimiento es que lo primero que se escribió en este caso sería toda la sección central en arpeggios ascendentes de cuatro notas con un uso extensivo de las cuerdas al aire de la guitarra y, en puntos específicos, de campanelas, que es un recurso muy guitarrístico que se produce cuando se tocan sonidos agudos en cuerdas graves al lado de sonidos más graves en cuerdas más agudas. La cuestión fundamental es que toda esta sección responde a un impulso puramente instrumental, sin más referente que el instrumento y sus recursos técnicos. La objetividad en este aspecto es tan absoluta que se podría considerar poco más que un mecanismo bastante inerte –en mi interpretación de la obra, esto constituiría el «sueño cifrado»– apenas vivificado con breves interpolaciones. Mier describió así este movimiento:

El 1^{er} movimiento tiene como base operativa las notas Mi y Re sostenido que tantean la búsqueda en una introducción que desemboca en un cantábile característico de la guitarra española buscando siempre que la sonoridad sea plena, que suenen todas las cuerdas, aunque no sean percutidas. Breves interrupciones de canto solístico, como aprendimos de nuestros clásicos, y vuelta al material inicial que sitúa al movimiento en el punto climático con todas las cuerdas sonando juntas en diferentes combinaciones de ritmos y de articulación, y otra vez el descenso de la cresta hasta volver de nuevo al inicio, donde comenzamos, desandando el camino. En todo su través, la necesidad de calma, de serenidad, los bichos del alma que nos salen, las palabras que nos sobran.

Bichos del alma, palabras que sobran, música sin más referencia que el instrumento al que se destina. Esta es la parte, digamos, objetiva de la obra; la que se opone a cualquier título más allá de un «I» entre 3 *piezas para guitarra*. Pero cuando ese arpeggio guitarrístico constitutivo del primer movimiento reaparece en el movimiento final, lo hace convertido en la canción *Al lado del molino* cuyo arreglo para coro, realizado por Arturo Dúo Vital –que era para Mier el precedente más estimado del nuevo renacimiento musical cántabro–, se difundió mucho con la Coral Salvé de Laredo:

¿Cómo quieres que la hiedra
en el invierno se seque?
¿Cómo quieres que yo olvide
a la que he querido siempre?
Al lado del molino
llorando la encontré,
como era tan amable,
con cariño la hablé,
como era tan discreta
con ella me casé,
en Santander.

Por si esta interpretación suscitara dudas, conviene tener en cuenta que, en unos apuntes sobre la estructura del tercer movimiento, Mier dejó escrita esta clave: «*Cómo quieres que la hiedra* – con el diseño del 1er movimiento – Ver una conclusión contundente». Y antes de la conclusión, escueta pero contundente, una música cántabra muy transfigurada se había encarnado, enredada como un sueño en la maraña de aquel mecanismo técnico desnudo. El elemento subjetivo se había impuesto y surgió inevitablemente un título para estas tres piezas para guitarra: *Sueños descifrados*. Un sueño, al menos, descifrado.