ENTREVISTA A LOUIS AGUIRRE:

DENSIDAD, EXCESO, RITOS: SINCRETISMO CULTURAL PARA UNA TEOGONÍA AFRO-CUBANA

Maricarmen A. Marrodán: Louis, para aquellos que aún no lo conozcan, me gustaría que comenzara hablándonos de lo que caracteriza o diferencia su música dentro de la diversidad del panorama compositivo actual.

Louis Aguirre: Creo que la mejor manera de responderte la pregunta es refiriéndome a los escritos del Dr. Iván César Morales, quien ha dedicado más de 15 años al estudio de mi obra y creo que la define mejor que yo mismo: "Louis Aguirre es un compositor de una fuerza y originalidad excepcionales con un trasfondo espiritual inusual en religiones Afro-Cubanas. Uno de los más destacados compositores cubanos contemporáneos de hoy, largamente tocado y comisionado en todo el mundo, la música de Louis Aguirre impacta al oyente con una energía descomunal. Tiene el poder de un exorcismo, brutal e impenetrable, y requiere el máximo de sus intérpretes y de sus instrumentos. Su música es una extraña unión de la modernidad con los misterios de las religiones Afro-cubanas como la Santería y el Palo Monte. Sonoridades extremas, diseños melódicos microtonales e irascibles, bloques de sonoridades frenéticas con relaciones micro-rítmicas complejas y una amplia gama de efectos tímbricos no convencionales, son algunos de los componentes que articulan el lenguaje exuberante de la obra de Aguirre" Yo diría que también en mi obra encuentras contrastes extremos muy notables. A veces es como una fuerza incontrolable de la naturaleza, otras de una ternura conmovedora. El estado más extremo de energía, en mi caso, está dado por mis prácticas religiosas, a través de estados de trance o posesión que se dan de una manera muy impactante en los rituales de la Santería o el Palo Monte, algo que siempre me interesó mucho y que está presente en mi obra desde finales de los años 1990. Es una experiencia que te lleva al límite y te permite realizar acciones físicas, muchas veces no conscientes, que en condiciones normales no podrías o nunca pensarías hacer. De mis prácticas religiosas también me viene la idea del instrumento total, o el monodrama instrumental, como lo denomino, donde el intérprete se desdobla convirtiéndose en algo más que un simple ejecutante. Mi música es generalmente religiosa y está dedicada a adorar y glorificar a mis Orishas, algo también bastante inusual hoy día. Me gustaría citarte a Iván César de nuevo: "En estrecha complicidad con sus intérpretes, siempre de probado virtuosismo y desenvolvimiento polivalente, Aguirre conforma los trazos de un entorno

sonoro-ritual multi y micro-sensorial. Aquí convergen, bajo una densa mixtura polidireccional, complejos contrapuntos, intrincados diseños rítmicos, saturadas sonoridades microtonales y amplios espectros de alturas y ruidos, junto a una gama de recursos físicos gestuales de elevada riqueza sígnica. Susceptibles a la composición, nuestro creador aprehende cuanto elemento encuentra a su alcance para hacer realidad en su obra los más velados y estrepitosos efectos que logran caracterizar, en paralelo, el mundo subjetivo (*quasi* psicodélico) y representacional de las ancestrales ceremonias afrocubanas.[…]Suscrita a lo que el compositor llama el "monodrama instrumental", y desde su focalizada ritualidad, notoriamente cercana a la dimensión estética afro-universal que caracteriza la plástica surrealista de Wifredo Lam (1902-1982), Aguirre fragua un discurso simbólico de profunda implicación mágico-religiosa afrocubana. Un universo sonoro de fértil ingenio y vitalidad, donde la escena se transforma en rito, y desde la cual el compositor proyecta su raigal cultura a una expresión novedosa y multicultural."

M.A.M: Aunque la originalidad de su música es innegable, me gustaría preguntarle si se siente cercano o comparte planteamientos con alguna de las corrientes estéticas existentes. Si me permite la apreciación, encuentro ciertos paralelismos entre su música y la denominada "música saturada" definida por Dominique Jameux como "un concepto musicalmente muy rico que es al tiempo proceso y producto, que nos lleva a situaciones sonoras marcadas por el estrés y la acumulación de sonidos y modelos de producción en una contingencia espacial sobre la que resuenan todos los tiempos ya- sidos"[1] o entre cuyas características alude Rafael Cëndo a la "monstruosidad, caos, saturación y exceso" en una propuesta en la que "no se trata de organizar sino de trazar un camino hacia un mundo inestable, salvaje y desconocido" [2].

L.A: Sí, me siento identificado con muchos de los compositores del presente, pero no de manera exclusiva con tendencia o persona alguna. Soy un hombre demasiado curioso para ello. Provengo de una cultura que se formó de un largo proceso de aculturación, donde la

1 Yáñez, Paco, «Música saturada», *Mundo clásico*, 29 de agosto de 2011, en https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/16229/Musica-saturada

2 Cëndo, Raphael, «Por una música saturada», en traducción de Pedro Ordóñez Eslava para *Sul Ponticello*, [revista online], II época, nº 85, agosto 2016, http://2epoca.sulponticello.com/por-una-musica-saturada/

llamada cultura cubana es el resultado de muchas otras culturas que se fueron sumando al crisol de la isla. Y yo me veo como el resultado de un proceso similar que se exacerbó con mi partida al exilio. Mi obra es el resultado unificador, aglutinador, de muchos componentes culturales, lo que me hace tener una actitud muy abierta y receptiva a todo lo que se mueve a mi alrededor. Me interesan innumerables cosas, y logro, creo yo, apreciar los valores de todo tipo de obra, aunque sean muy distantes de la mía propia. Y bueno, de lo que tú mencionabas de la "música saturada", esto es algo que ya me han preguntado o comentado antes. Creo que la llamada saturación es un resultado lógico del "sonido" que representa el mundo post-post capitalista de hoy: habitamos una sociedad y un mundo totalmente saturados. Y personalmente, aunque vengo de otro tipo de sociedad y no fueron estas mismas vivencias las que me llevaron a este tipo de resultado, creo que de alguna forma las vibraciones cósmicas del momento me han llevado a ello. Como sabes, viví una larga parte de mi vida en Cuba, una isla cerrada al mundo y con muy poco nivel de acceso a la información y la realidad cotidiana. Allí, al día de hoy, no hay casi ni internet. En mi caso, el llegar a este tipo de músicas, fue el resultado de mis prácticas religiosas y de los estados intensos de trance y posesión de estos ritos. El impacto que me produjeron esos momentos que son de una intensidad y desmesura cósmica, fue lo que me llevó a re-pensar la música de manera diferente. Fueron los años de mis primeras consagraciones como sacerdote lo que hicieron posible que pudiera presenciar y acceder a estas ceremonias, en las que los no consagrados no tienen entrada. Fue el momento de mi vida (a finales de los 90) que empecé a preguntarme cómo representar ese mundo sonoro y espiritual de las ceremonias del Palo Monte y la Santería, donde la música es una parte integrante de la magia y el rito, y donde la música también es un medio para ponerse en contacto con esos "otros mundos" de los Dioses y los ancestros, y con "otra realidad" de trance, adivinación y posesión. Fue precisamente mi creencia religiosa la que me hizo comprender la necesidad de un tipo de sonido que reflejara los momentos de gran intensidad de estos rituales afro-cubanos; y el resultado está ya en las primeras obras que hice en aquellos años. Quería crear una obra capaz de transmitir y representar los complejos y poderosos mundos sonoros de estas ceremonias. No con las citas de sus cantos y sus toques como tantos otros compositores ya habían hecho, no, quería poner en mis partituras su energía pavorosa y descomunal, su metafísica, su magia y su ritmo. Lo que verdaderamente te arranca de este mundo y te lleva a otras dimensiones. La pregunta básica era para mí el cómo escribir lo que "suena" cuando una sacerdotisa o un santero están en estado de trance, sus respiraciones ansiosas, sus sonidos guturales, sus jadeos, susurros, gritos en otras lenguas, o las sonoridades de una trance colectivo donde también estos elementos antes mencionados forman parte del

sonido-magia a gran escala. Es por esto que digo que mi música también existe en otro nivel que es el de la representación y apropiación del rito, pero en el sentido de su metafísica. Y bueno, aunque los resultados y los caminos de estos compositores franceses y el mío son bastante divergentes, la conexión existe. Para mi este proceso compositivo, esta forma de lenguaje, empezó exactamente con obras como *Interjecciones* (1998-99) para sexteto de cuerdas, *Alegoría IV* (2000) para clarinete solo, o mi trío clásico *Olokun* (2001), obra que le escribí al Trío Arbós y que estrenaron ellos. En estas "viejas" obras ya se aprecian muchas de las características presentes en mi música hasta hoy y entrarían en lo que un amigo arquitecto llama mi período del "brutalismo ilustrado", que, si es así, ya se extiende por unos casi 20 años…jajaja Y retomando tu pregunta, creo que el haber crecido en esa isla, que es el resultado de un exceso violento de colonización ibérica, del aniquilamiento de gran parte de su población pre-colombina, que luego fue uno de los centros más importantes de la trata de esclavos traídos desde las más diversas naciones africanas y que hoy posee el record de la dictadura más larga de la historia, bueno, todo es siempre desmedido y excesivo. Cuba, como consecuencia de todo este proceso histórico (al igual que toda Latinoamérica), en su conformación como nación, es la consecuencia de lenguajes entrecruzados, de un mundo siempre exuberante; o sea, lo que quiero resaltar es que vengo de un mundo que desde sus inicios se vio saturado de teatralidad, lenguajes, brutalidad y excesos de todo tipo. Un mundo que encontró en el barroco y en el neo-barroco la solución a su saturación verbal y existencial, y lo hizo su forma natural de expresión. Un mundo, como decía Severo Sarduy, donde la palabra desbordaba a las cosas. Para mi el modo de vida excesivo, caótico e inestable - por mencionarte tres de los aspectos a los que te refieres en tu pregunta- ha sido, digamos, mi medio natural de vida. Hay quienes me han relacionado también con la nueva complejidad, compositores que admiro mucho, especialmente a Ferneyhough. Pero otra vez, mi forma de llegar a este tipo de conexión estética vino por un camino muy diverso al de los compositores asociados a esta tendencia, en mi caso fue el resultado de mis estudios de la música clásica karnática. Pero ya sabemos que se pueden llegar a resultados similares partiendo de conceptos disímiles. Lo que yo creo es que en mi obra todo pasa por el cuerpo, es algo muy físico, sensorial, sensual, es algo que parte de todo el ser, incluyendo la parte espiritual. Y claro, el aspecto físico es muy visible en mi obra…

M.A.M: Usted estudia composición en el Instituto Superior de Artes de La Habana, completando su formación musical con los estudios de violín y dirección de orquesta. ¿Cómo recuerda su primer contacto con la música y esos años de

formación?

L.A: Mi primer contacto con la música me viene de casa. Provengo de una familia de músicos profesionales, mi padre Louis Felipe Aguirre D'orio fue un notable pianista y director de orquesta educado primero en su natal Nicaragua y luego en Inglaterra y Estados Unidos. Mi padre fue el director y fundador del Conservatorio de Música de Camagüey en los años 1930 hasta que le fue confiscado por la Revolución en 1960. También fundó y financió la primera Orquesta Sinfónica de Camagüey, mi ciudad natal, del 1941 al 1945. Mi madre, quien fuera su alumna, también fue profesora de piano con lo que mis primeros estudios de piano y violín los empecé en casa, muy temprano.
Luego recibí la educación de las escuelas de arte que tenían fundamentalmente profesores soviéticos. El sistema de educación musical fue trasladado de la antigua URSS a Cuba porque éramos parte del llamado bloque socialista. Una colonia Soviética hasta la caída del muro. Con esto te digo que todo aquel que mostrara talento suficiente entraba a muy temprana edad a estas escuelas de arte y 16 años después terminaba sus estudios superiores en el ISA (Instituto Superior de Artes). En aquel entonces incluso las asignaturas teóricas eran impartidas casi siempre por algún profesor soviético. Después tuve la suerte de tener de maestro al gran compositor cubano Harold Gramatges, quien recibiera el Premio Tomás Luis de Victoria en su primera edición. Él era amigo de la familia y me conoció desde muy niño; viendo lo que ya escribía, me invitó a visitarle para recibir clases y guiarme en mis obras de aquel entonces. Harold fue un hombre muy generoso con su tiempo y ayudó a todo aquel que pudo, incluso en situaciones muy complicadas, como se puede inferir de lo que significa vivir en un país comunista.
Del ISA te puedo decir mucho, justamente este año se cumplen 30 años de mi entrada a esa institución en 1986. El ISA fue un paraíso para mi. Fui feliz allí y me di cuenta muchos años después, sobre todo cuando escucho las pocas obras que dejé vivas de esa época. El intercambio con otros artistas de otras especialidades, para mi, fue vital. Creo que tuve más amigos pintores, escritores y actores que músicos. Sin el ISA mi intelecto no hubiera madurado de la forma que maduró. Supuso una coincidencia excepcional el hecho de encontrarte en un momento de formación y definición de la personalidad, de búsqueda de ti mismo y al mismo tiempo llegar a un lugar que te ofrecía todas las posibilidades mayores de libertad y conocimiento que un país como Cuba podía ofrecer, marcado por la pobreza, el dogmatismo y control ideológico; un país aislado del mundo real y bajo las influencias nefastas de los comisarios culturales y de todos sus perros de presa.
Sin embargo, pese a la represión y la caza de brujas imperantes, allí se podía respirar. Era

el ISA el lugar posiblemente más abierto y permisible de la Isla. Como mismo decían los Castro y su cohorte, éramos todos unos “maricones peludos y contrarrevolucionarios” pero nos consideraban como un mal necesario para el beneficio de su propaganda revolucionaria. En el ISA, alejados de toda realidad y de la verdadera Habana, se podía hablar de temas que en otros lugares no era posible. De hecho recuerdo que de allí salieron varias exposiciones de pintores de los años 80 bastante complicadas. Claro, la libertad era como en toda la isla: ¡hasta cierto punto! Siempre estaban los dogmáticos del Partido al acecho, la Seguridad del Estado, los comunistas de la Federación Estudiantil Universitaria y demás. Tienes que entender que en Cuba estaba y está todo controlado. Cada organización está “atendida” por un oficial de la Seguridad del Estado y por el Partido Comunista, nada es casual allí, ni el más nimio detalle se descuida en una maquinaria represiva tan bien engrasada como la comunista. Fue además la manera de entrar en contacto con la literatura prohibida por el gobierno, grandes obras de la literatura que incluso alguno se atrevió a calificar de subversiva como Kundera, Pasternak, Shalamov, Milosz, Borges, Lezama, Bulgakov, Virgilio Piñera, Herling-Grudzinski, etc... Éstos eran libros que no circulaban ni se editaban en Cuba en esos años. Eran libros simplemente prohibidos!! pero que siempre alguien lograba filtrar en la isla. La posterior publicación y rehabilitación de escritores cubanos que fueron vilipendiados, acusados por su homosexualidad, creencias religiosas y/o encerrados, era impensable entonces. Eso es algo muy reciente por el interés del gobierno que ahora quiere lavar su rostro ante la opinión internacional y no porque verdaderamente las cosas hayan cambiado mucho en Cuba. No en lo que se refiere a opiniones disidentes con respecto al gobierno, opositores o intelectuales rebeldes pues se sigue censurando a escritores, periodistas y a todo aquel que se oponga a la voz de los Castro. Ustedes tuvieron algo similar. Max Aub, por mencionar uno de tantos ejemplos, sólo se editó en España después de muchos años. Pero volviendo al ISA, hoy me doy cuenta de que fue una época de grandes ilusiones, de una utopía que aun conservo y la razón por la que llevo la vida que llevo a pesar de sus riesgos. Fue una época que ya no existe más en ninguna parte del mundo, donde cada profesor, que además era un gran artista o intelectual, como Harold Gramatges, Armando Suárez del Villar, Carlos Fariñas, Tajonera, Roberto Valera, Ñola Sainz y tantos otros, no escatimaba tiempo para dedicarse a cultivar nuestro intelecto y talento, donde no había fin de semana que no te dedicaran, si era necesario (y sin el menor signo de fastidio). Fue algo increíble. Aprendí a enseñar de esa manera y nunca más he visto algo similar. He estudiado y dado conferencias en conservatorios y universidades de muchos países, he conocido a algunos de los grandes compositores de hoy, pero ese desapego altruista con su propio tiempo no lo he encontrado jamás en nadie.

Cuando me presenté al examen de ingreso del ISA, recuerdo que llevaba una trío clásico que sonaba un poco a Debussy, un cuarteto de cuerdas un poco más moderno, una sinfonía en mi menor que recordaba a Dvorak y su *Sinfonía del Nuevo Mundo*- obra que adoraba desde que era niño- y alguna que otra pieza para piano y caprichos para violín que recordaban a los de Paganini, y que yo tocaba por ese entonces. El ISA transformó mi mundo sonoro radicalmente. Me hizo comprender que era un ignorante musical, algo que debo especialmente a Harold Gramatges, de quien además tuve la suerte de recibir clases desde los 11 años, como ya te mencioné anteriormente, y ya de forma más sistemática a mi llegada al ISA en 1986, cuando tenía 18 años. Creía entonces que el mundo era infinito, que la vida era infinita y que vivíamos en un paraíso. Como dice Juan Marsé en *El Embrujo de Shangai*: "La verdadera nostalgia, la más honda, no tiene que ver con el pasado, sino con el futuro. Yo siento con frecuencia la nostalgia del futuro, quiero decir, nostalgia de aquellos días de fiesta, cuando todo merodeaba por delante y el futuro aún estaba en su sitio". Luego, allí también, tuve la suerte de conocer a Luigi Nono, que nos dio conferencias y clases, y miró mis entonces vergonzosas obras. Cuando escuché su *Floresta* me di cuenta de que estaba perdido en un monte de lechugas secas, que la música de los cubanos era muy pobre en general y de una ingenuidad y primitivismo apabullantes, que nuestra llamada música culta estaba (y está) en taparrabos. Sabía que tenía que salir de esas "postalitas sonoras" que se escriben allá y acá y avanzar, explorar otras cosas. Creo que lo he hecho y lo seguiré haciendo...¡Hasta donde me lleven los Dioses!

También en el ISA conocí a otro colega, Tulio Peramo, amistad que aún conservo después de 30 años y que tuvo una gran importancia en mi vida musical. Aprendí mucho de él y fue muy generoso con su biblioteca y sus discos. Quiero que entiendas que en Cuba no hay tiendas de música, no tienes dónde comprar o acceder a partituras y cds, etc. Tanto con Tulio como con Harold o Suárez del Villar escuché lo impensable. Manteníamos sesiones de 14 y 15 horas de intenso oír y dialogar Tulio y yo. Mucha de la información más reciente a la que se podía acceder en Cuba me llegó por él y siempre le guardaré un gran cariño y agradecimiento por ello así como tantos libros para mí desconocidos que leí gracias a la biblioteca de Armando Suárez del Villar o de otros muchos amigos escritores, ahora en el exilio. Creo que tuve algo de suerte en este sentido. Cuba aún tiene una conexión a internet muy primitiva y el acceso al conocimiento sigue siendo casi imposible.

M.A.M: En alguna ocasión usted ha señalado el año 2002, año en que viaja a Holanda, como símbolo de una delimitación en su vida, probablemente también en su trayectoria como compositor. ¿Se refleja de alguna manera en su música?

L.A: Sí, la decisión de abandonar Cuba e irme al exilio ha sido trascendental, existencial y

musicalmente. Y yo mismo separo mi vida en dos etapas, la etapa en que aun volvía a Cuba y/o residía allí, y la etapa que inicio en el 2002 cuando me fui a Holanda a estudiar en el Conservatorio de Amsterdam composición y música Karnática con Rafael Reina y Jos Zwaanenburg. Una vez más debo decir, al igual que con el ISA, que sin Amsterdam no me hubiera encontrado definitivamente a mí mismo ni sería el compositor que soy hoy, para bien o para mal. Para mi estaba muy claro que no tenía nada más que hacer en Cuba desde finales de los 90. Como sabes, fui director Titular de la Orquesta Sinfónica de Camagüey (1995-2002), fundé y dirigí el Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey (1996-2002), donde, entre muchos otros, vinieron de invitados José Manuel López López - de allí viene nuestra amistad- y el *Trío Arbós,* pero ninguna de las orquestas del país o músicos en Cuba podían tocar mis obras. Eran, y son, a sus oídos, demasiado complejas o extrañas para el entorno tan conservador y tan marcadamente nacionalista-folclorista y/o neoclásico, que es la estética de alguna manera predominante en Cuba. Muchos creadores cubanos, en nombre de una supuesta "cubanía", se han atrincherado en ciertas fórmulas y sonoridades que ellos consideran cubanas. Si eso es lo que quieres, está muy bien para aquellos que están felices haciendo este tipo de música. Pero ése, obviamente, no era mi mundo sonoro. Y no lo digo con ánimo de crítica a las decisiones y gustos personales de cada compositor; uno debe elegir la línea estética con la que se sienta más identificado pero, reitero, yo quería otras cosas y era obvio que debía salir de allí para buscarlas. A esto había que añadir las limitaciones a la libertad de expresión y artística así como mis propias discrepancias políticas que me llevaban a continuos choques frontales con los dirigentes del partido que atendían la cultura; eran todos unos ignorantes, incluyendo los vice-ministros y ministros de Cultura, así como otros personajes burocráticos de la fauna menor del mundo de la llamada cultura cubana. Debo hacer justicia y mencionar a la única honrosa excepción de persona honesta y capaz que conocí en este medio: Alicia Perea, una excelente pianista quien fuera la fundadora y primera presidente del Instituto Cubano de la Música. Repito que para mi fue la única persona con la inteligencia y la sensibilidad para este tipo de trabajo que conocí. Y bueno, era obvio que tarde o temprano me hubieran despedido de mis trabajos como profesor y director de orquesta, convirtiéndome en un fantasma viviente, como a tantos otros. De hecho, fui acusado- entre otras cosas- de "Contrarrevolucionario", la peor acusación que te pueden hacer en un país comunista. También creo que parte del estancamiento intelectual de la isla está en considerar que lo que no lleve una palma pintanda o un toque de claves no es cubano, lo que además coincide con la visión pintoresquista que el gobierno promueve desde Cuba con fines turísticos, además de las bellas mulatas, los puros y el buen ron. De esta forma, la situación

política por un lado y, por otro, la necesidad de profundizar en un lenguaje acorde a mis necesidades expresivas ponían de manifiesto la necesidad de salir de allí.

Todo empezó en Amsterdam gracias a la ayuda de mi hermano Louis Aguirre y de Rafael Reina, quien me acogió en su casa en los primeros días hasta que me pude estabilizar. También recibí una pequeña beca de SGAE/Fundación Autor. Sin la ayuda de mi hermano hubiera sido imposible establecerme en Amsterdam y ni siquiera tomar el avión para salir de La Habana. Imagínate, en Cuba el salario promedio es de unos 15- 20 dólares al mes e incluso como director de orquesta y profesor ganaba unos 60 dólares al mes.

Ya instalado en Amsterdam, el estudiar la música clásica del Sur de la India me dio las herramientas necesarias para poder organizar mi pensamiento musical y las cosas que ya había empezado a explorar desde Cuba. Tuve la suerte de encontrarme allí con músicos extraordinarios, que sin ningún temor enfrentaron las partituras que iba creando. De esta etapa inicial en Europa considero mi obra *Eshu-Eleggua* (2003), para clave, como mi primera obra verdadera, la que marcaría el futuro de mi lenguaje. La obra fue escrita para ese formidable intérprete y compositor finlandés que es Ere Lievonen, hasta ahora el único que la ha podido tocar así como *Oggún*, mi *Requiem* para órgano, escrita para su recital en el *International Gaudeamus Week* de Amsterdam del 2004, donde la estrenó. También de esta etapa es *Añá*, mi primer concierto de percusión y *ensemble*, escrito para otro de mis *champions*, Enric Monfort, quien ha estrenado unas 15 de mis obras. Volviendo a *Eshu-Eleggua*, (https://soundcloud.com/louis-aguirre/eshu-eleggua-2003), en esta obra se unen, creo yo, de una manera sólida y por primera vez, los elementos más importantes que integran mi lenguaje musical: la herencia afro-cubana y las técnicas compositivas karnáticas, enfocadas desde mi personal óptica de la música contemporánea clásica occidental. Con lo que, retomando tu pregunta, sí que hay un antes y un después muy obvio en mis obras. Y otra pequeña historia que es muy curiosa, al menos para mi. Poco antes de salir para Amsterdam yo fui consagrado como sacerdote de la Santería, y es habitual, durante estas ceremonias, que cuando ya estás consagrado como Santero los Orishas te den un nuevo nombre. ¿Y cuál crees que es el mío? Pues uno totalmente profético: “el camino que nace”. Y eso fue mi partida a Amsterdam, es como haber nacido dos veces.

M.A.M: Se suele señalar en su música la influencia de Xenakis y Varèse; También recuerdo haberle oído hablar con admiración de los cuartetos de Ferneyhough. ¿Podría hablarnos de los compositores recientes o de cualquier época que más le han influido?

L.A: He tenido muchas influencias durante toda mi vida. De niño creo que Mozart, Bach y Paganini fueron vitales, este último por mis estudios de violín. Después Bartók, Berg y Schönberg se convirtieron en influencias decisivas. Curiosamente nunca me he sentido muy cercano a Stravinsky. Por ejemplo, si escuchas una de mis obras sobrevivientes más tempranas, el "Concierto para Trío Clásico" (1987-88) verás que tengo a Bartók asomado a mi mesa o parado sobre mis hombros casi todo el tiempo…jajaja…Y sí, luego Xenakis es uno de los más importantes, además de los que mencionas incluyendo a Ferneyhough y Ligeti. Pero también creo que hay muchos otros que han formado y forman parte de mi paisaje sonoro de toda la vida. Como de niño, aun escucho casi exclusivamente música clásica. No hay momento en que me sienta más en paz - o casi con la misma sensación de pertenencia y felicidad de estar en esa vieja casa familiar e inmensa de Cuba, donde de pequeño me sentaba con mi padre a escuchar a todos estos grandes compositores- que cuando escucho un trío o quinteto de Brahms, el quinteto con piano de Schumann, un cuarteto de Schubert, Beethoven,

Mozart, Borodin, Bartók, Shostakovich, Schönberg, etc. O las sinfonías de Mahler, Bruckner, Brahms, Dvorak o algunas de las de Beethoven. A veces vuelvo a escuchar a Bach insistentemente: sus sonatas a solo para violín, las de cello, las variaciones Goldberg, las Ofrendas Musicales; o las obras para clave de Rameau, Couperin o Scarlatti. Todos estos compositores son influencias que tengo en mi obra, aunque no se vean, y que me acompañan desde mi más temprana infancia porque eran las músicas que mi padre tocaba o escuchaba. Al final, aunque casi siempre me miran con cara rara cuando lo digo, yo me considero un compositor tradicional. De hecho creo que la música clásica ha sido la mayor influencia que he tenido en mi vida. Algunas más evidentes, otras, con los años y la experiencia, ya más asimiladas y/o mejor camuflajeadas. Uno empieza imitando siempre. Luego encuentras, si tienes esa suerte, tu propia voz, y entonces aprendes a "robar" bien, a transformar de manera personal aquellas cosas que uno aprehende. Considero una gran virtud para un compositor el tener la capacidad de asimilar elementos de todos aquellos creadores que admira y a su vez lograr trasladarlos a sus obras de manera personal, casi o totalmente indetectable. Ese proceso de aculturación es fundamental en la cultura cubana así como en mi obra también. De todas maneras, vivir en el exilio te obliga a este tipo de procesos, tanto más en un mundo interconectado como el de hoy. España sabe mucho de esto por su historia durante la dictadura de Franco que obligó a compositores, pintores y escritores a vivir en el exilio. Este proceso, infaliblemente, transforma al creador, aunque no quiera. Hoy día sigo escuchando todo lo que puedo, y con más insistencia a los compositores más jóvenes. Allí es donde más aprendo, aprehendo y robo. Pero retomando

la idea inicial del 2002, si no me hubiera ido de Cuba, nunca hubiera aprendido ni escrito todo lo que he hecho. Creo que mis obras de verdadera valía, como ya mencioné, comenzaron en ese año en Amsterdam. Lo curioso es que muchas ideas que he desarrollado en estos últimos años ya las tenía durante mis años de estudiante del ISA. Lo que me sucedió es que muchos consideraban todo eso intocable, o puros excesos Aguirrísticos, como decían mis amigos.

Recuerdo que de toda la cantidad de premios que gané en los concursos de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), sólo uno se logró estrenar: mi *Concierto para Trío Clásico* ¡Y eso fue sólo después de 6 años de haberlo ganado! Por eso siempre insisto tanto en que un compositor necesita intérpretes de verdad, abiertos, inteligentes y capaces. Sin esto el compositor se vuelve un impedido intelectual. Está condenado al silencio, a menos que escriba las baratijas usuales o decida auto- limitarse en sus posibilidades y su fantasía. Mi terquedad y mi Fe en la música me salvaron de terminar en lo mismo que te comenté antes, escribiendo “postalitas sonoras”.

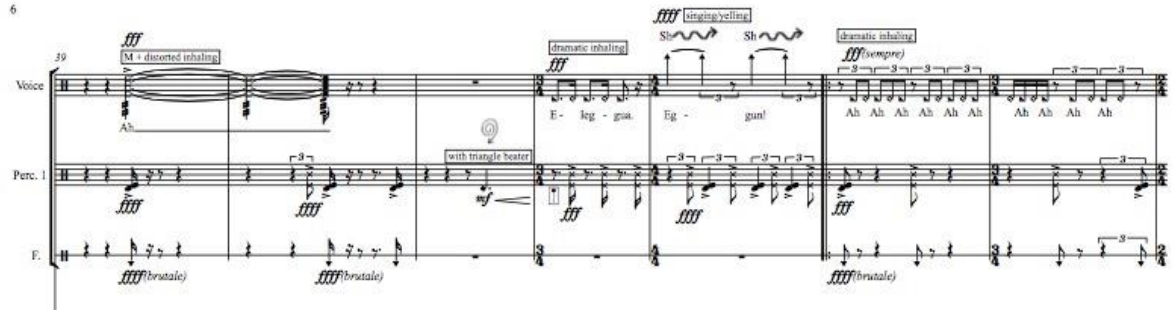
M.A.M: ¿Qué otras disciplinas artísticas le interesan y de qué manera influyen en su trabajo?

L.A: Principalmente la literatura y la poesía. Luego la pintura, el cine, la danza y la arquitectura, en este orden. Busco el escuchar qué escribe cada nuevo compositor que voy conociendo, leer cada nuevo escritor, filósofo, o ver cada cuadro o hecho artístico que me sea posible. Todo eso influye positivamente en mi obra. De la literatura saco mucho estímulo para mis obras. Creo que de no haber sido compositor hubiera tratado de ser escritor. He leído mucho toda mi vida y sigo haciéndolo con el mismo fervor con el que escucho música. Es casi obsesivo. Compro muchos libros y siempre estoy leyendo varias cosas simultáneamente. Es parte también de mi proceso creativo como compositor. Obligado doblemente por la necesidad de sobrevivir y pagar mis cuentas. El texto, expresado de la manera que la obra en cuestión me pida - ya sea gritado, inhalado, distorsionado, fragmentado, cantado, etc- es una necesidad primordial en muchas de mis obras, como ya tu misma has visto en *Songbook from the Garden of Heaven*.

M.A.M: Cierto. Además recuerdo especialmente su obra Songbook from the Garden of Heaven (2015), para percusión, porque tuve ocasión de escuchar en el contexto del Festival de Música Contemporánea de Córdoba en, interpretación de Juanjo Guillem. Me encontraba absorta ante todo ese caudal sonoro, en medio de

tanta energía latente. Tenía la sensación a veces de que los sonidos me impactaban prácticamente, como si todo el cuerpo, no sólo los oídos, actuase como órgano receptor, algo de lo que por cierto habló Liza Lim en relación a su propia música en una entrevista concedida para este "espacio". Pero siguiendo con su obra Songbook from the garden of Heaven y enlazando con lo que acaba de comentar acerca de su trabajo con textos, me impresionó la interacción de los sonidos instrumentales con la voz del intérprete, que recita textos, los grita, susurra, canta o emite todo tipo de sonidos vocales. ¿En qué momento empieza a trabajar este aspecto y cómo surge esa necesidad?

L.A: La idea del uso de la voz junto al instrumento la traía desde hace tiempo. Ya sobre el 1995, cuando estaba escribiendo una especie de ópera, muchas de las ideas de usar las patadas en el piso como elementos percusivos, como en los rituales afrocubanos, o la incorporación de golpes en el cuerpo -que luego añado en obras como *Eggun y Olokun* (2012) para voz sola -con el mismo fin, o la idea de los músicos/cantantes ya se estaban gestando desde esta época. Por determinadas circunstancias esa obra nunca se estrenó, y por el tipo de músicos que tenía a mano en Cuba, todas esas ideas no las pude seguir desarrollando hasta mucho después. Posteriormente, ya en Holanda, vuelvo a este tipo de materiales en mi obra *Yansá* (2004) para soprano, saxofón tenor, tres flautas dulces y clave. Aquí los músicos vuelven a las escenas "corales", las patadas como elemento de la percusión, etc. La obra es de marcado carácter ritual, como su título indica. Ya en mi primera obra escrita en Amsterdam, *Ayágguna* (2003) para flauta dulce alta/baja y tablas, el intérprete tenía que usar la voz como parte de la escritura. Pero no fue hasta *Ogguanilebbe* (2005) que con el uso de una soprano solista (la obra es un monodrama sobre una Santera en trance) que vuelvo a desarrollar los elementos vocales de los ritos afro-cubanos. El uso de la voz como elemento de color estaba presente desde antes en obras como *Alegoría IV* (2000) para clarinete o *Yalodde* (2001) para flauta y clarinete, pero siempre asociado al instrumento o a la misma línea instrumental. Es ya con *Egungun* (2007) para sexteto de percusiones que este elemento toma una preponderancia y se define como una de las características primordiales de mi obra de aquí en adelante. Te pongo un ejemplo debajo de la partitura y el link a un fragmento interpretado por el *Kimabala Percussion Group*. En esta obra, como se puede ver, cada percusionista tiene un pentagrama para la voz, otra para su set y la de abajo para las acciones de los pies (F=food actions):

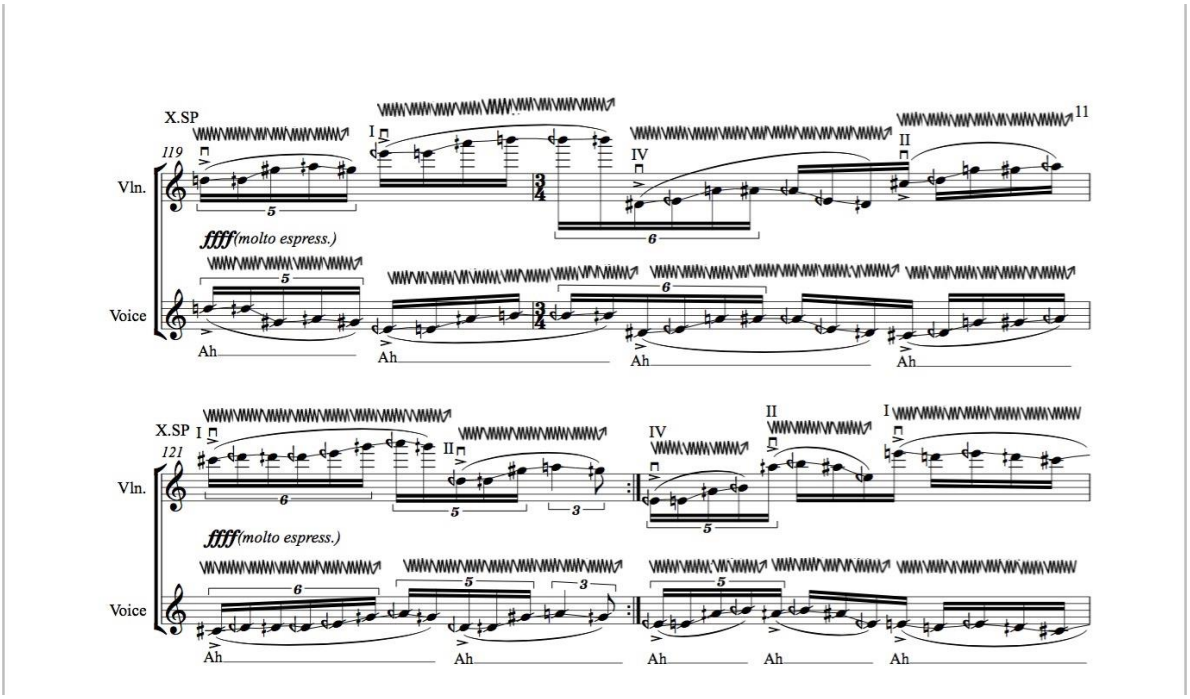


Detalle de Egungun para sexteto de percusiones

https://soundcloud.com/louis-aguirre/egung-n-for-six-percussionists .

Ya de aquí en adelante, cada vez que tenía la oportunidad según el intérprete, el elemento de la voz se hacía más y más presente. Con *Gardens of the Beloved* (2008), obra escrita para otra de mis *champions*, la flautista estoniana Karolina Leedo, la obra se convierte en una exploración de religiones y formas de plegarias. Iván César escribió sobre esta obra, en unas notas al programa, lo siguiente: "*Gardens of the Beloved* (2008) (cinco tropos para flauta alto y flauta en sol), obra místico-ritual, cuya escucha apuesta por el impacto violento y espiritual del espectador. Portadora de muchas de las señas de identidad del compositor, moviéndose entre el característico ámbito extremo y trágico de su discurso y su potencial más contemplativo y horizontal. Inusual confluencia sonora de ritos y culturas que aúnan, dentro de una dramaturgia multidimensional, la frenética compulsión ritual afro-cubana, con la espiritual levedad sufista de los poemas de Rumi (1207-1273) y la más extrema católica. En constante transición entre lo real y lo irreal, lo físico y lo espiritual, lo consciente y lo inconsciente, Aguirre nos acerca a una idea metafísica de la palabra, el gesto, el sonido y la expresión, estrechamente identificada a la estética teatral de Antonin Artaud y la estética musical de vanguardia europea conocida como "Nueva Complejidad". Adscrita al terreno de lo que el propio compositor denomina como "Instrumento total" o "monodrama instrumental", la obra nos presenta "un ámbito creativo donde el lenguaje artístico es redefinido en sus múltiples posibilidades, por su expresión dinámica entre sonido y espacio gestual".

Otras obras donde este elemento se hace muy presente posteriormente son: *Orula* (2011) para flauta sola solo amplificada (también piccolo y flautas contralto y bajo) y tres percusionistas, *A Soul's Journey* (2012), para guitarra, *Nsambia Mpungun* (inspirada en un cuadro de Louis Arturo Aguirre, mi hijo mayor, 2012) para viola amplificada, *Toque a Eshu y Ochosi* (2013) para violín amplificado. En esta última obra ya llego, porque tenía una intérprete increíble, a trabajar la voz a la par del violín como puedes ver en el siguiente



Detalle de Toque a Eshu y Ochosi, para violín amplificado

ejemplo: https://soundcloud.com/louis-aguirre/toque-a-eshu-y-ochosi-2013.

M.A.M: Con motivo del XX aniversario del grupo Neopercusión, escribe Yo, el Supremo (2015), "sainete con dictador en un acto", estrenado dentro del Festival konekt@arte Sonoro en el Teatro Galileo de Madrid. En él los mismos instrumentistas actúan y cantan, interpretando toda la trama. Su idea de monodrama instrumental parece alcanzar aquí uno de sus puntos culminantes...

L. A: Compositivamente, esta obra es un paso más en mi idea del "drama instrumental" o el instrumento total. Como es usual en muchas de mis obras anteriores, el instrumentista, indispensablemente virtuoso, es ejecutante, cantante y actor simultáneamente; son los mismos músicos quienes actúan y cantan toda la trama. Es como hacer una ópera sin cantantes. Es una gran farsa a la que le llamo "Sainete con Dictador en un Acto". Y el sainete, como el género teatral español, era siempre en un acto y de carácter jocoso; Igual es mi obra aunque en mi *Yo el Supremo* hay mucha tragedia escondida debajo de esos significados y re-juegos. El sarcasmo va con dolor añadido, aunque pocos ven eso. Un ejemplo muy claro musicalmente es el tema de la Marsellesa, asociada a la revolución francesa y a la libertad, pero que aquí se reconceptualiza su significado original para esconder detrás de ella esa represión que todo dictador ejerce sobre su pueblo, siempre en

nombre de una supuesta libertad, y que al final solo reduce todas las libertades posibles a cero.

Mi *Yo, el Supremo* es un homenaje a las grandes novelas latinoamericanas sobre la figura del Dictador. El libreto, que está directamente inspirado en varias de estas obras maestras, así como en mis propias vivencias, recrea momentos, personajes y títulos de novelas tan diversas como: *El Otoño del Patriarca* de García Márquez, *El color del verano* de Reinaldo Arenas, *El recurso del método* de Alejo Carpentier, *La Fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa, *Yo el Supremo* de Roa Bastos y *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias. Musicalmente he recurrido a varias modalidades de escritura que van desde la cita y/o reconceptualización de obras muy conocidas como La Marsellesa, arias de Mozart y Gluck, referencias al Retablo de Maese Padro de Manuel de Falla, el Himno al Guerrillero, la Sinfonía 7 de Shostakovich, y la archiconocida cantata de Carl Orff basada en los poemas de Catullo, y que son usadas aquí a través del humor homo-erótico de Reinaldo Arenas. También en el plano literario hay referencias a hechos y personajes históricos que me han rodeado durante mis años en Cuba. Personalmente ha sido un exorcismo con mi pasada vida en Cuba y mi primer acercamiento a la comedia. Supone una obra atípica en mi catálogo porque nunca antes hice comedia, ni nunca pensé hacerla y porque no me gusta hacer citas pero, de alguna manera, las transformo, revirtiendo y destrozando su significado para re-conceptualizarlas, lo que fue la mejor manera de transmitir este sentido del ridículo y la distorsión semántica que quería.

M.A.M: Usted habla de la vivencia de experiencias intensas a través de su práctica religiosa lo que sin duda traslada a su música dotándola de una fuerte expresividad y energía que a su vez el intérprete debe transmitir lo que junto con la dificultad técnica de su música así como la integración de la voz y el cuerpo deben suponer todo un reto para el intérprete. Me gustaría que nos hablase del trabajo con éstos, de las dificultades que encuentran en la coordinación de cuerpo, voz y técnica instrumental.

L.A: Sí, esto verdaderamente es un elemento que no ayuda a tener muchos intérpretes desesperados y haciendo cola por tocar tus obras…jajaja…Han de ser músicos con cualidades interpretativas excepcionales y, sobre todo, con una gran apertura intelectual. Siempre trato de crear con los músicos que trabajo una relación profesional a muy largo plazo. Es todo un proceso creativo de años que me/nos ayuda, con el tiempo, a llegar cada vez más lejos en los planteamientos compositivos y técnicos, así como a descubrir facetas y formas de ejecución en las que no habíamos profundizado anteriormente. En mi manera de

concebir la música, el intérprete debe realizar diversas acciones simultáneamente, lo que le lleva a sentir que ha crecido o descubierto cosas nuevas en su instrumento y en su cuerpo al concluir la interpretación o el proceso de montaje de la obra. Se trata de reconceptualizar el instrumento, de transformarlo, expandirlo. El resultado es como una fuerza de la naturaleza fuera de control ante la cual la gente casi nunca se queda indiferente, para bien o para mal. Hay quienes se paran y salen corriendo de mis conciertos y hay otros que dicen que no se pueden mover y que quedan aplastados en la silla por el impacto de esa energía brutal, los timbres o la magia y la belleza del rito. Es difícil explicar una música que trabaja sobre el trance religioso, la posesión, donde el cuerpo y la mente están casi fuera del control del Yo; vivencias especiales en las que tú no eres tú totalmente. Todo ello hace que suponga un reto la interpretación de mi música. También por las duraciones de muchas de mis obras, que son enormes. Ese es otro aspecto que me comentan algunos intérpretes que me han pedido partituras de las que han oído hablar o escuchado fragmentos *online* pero que al final deciden no tocar por el tiempo de preparación que les tomaría y/o de la energía que les costaría debido a las extensas duraciones. Consideran poco práctico incluir una obra de media hora en un recital. Otros también me han comentado que les parecen demasiado brutales, que no se sienten identificados o cómodos con ellas, etc. Y me parece bien, es decir, para qué quieres un intérprete que no esté comprometido de verdad con tu obra, que no crea en ella totalmente. Prefiero siempre estas respuestas honestas, a tiempo, y no presenciar un estreno o una ejecución desastrosa. Es por eso que, al menos en los estrenos, trato generalmente de trabajar mucho con los intérpretes, de familiarizarlos con mi lenguaje y de que los encargos vengan de personas con las que me identifico artísticamente. Músicos que hayan tocado antes obras pertenecientes a la tradición que de alguna manera creo seguir y con los que comparto ciertas inquietudes intelectuales y musicales. Como sabes, mis obras están dedicadas a glorificar mis Orishas y, lógicamente, le pongo la vida y el alma a cada obra que escribo. Trato de hacerlas lo mejor posible. Es por ello que desearía siempre la misma entrega por parte del que las van a tocar. Pero también muchas veces dudo y me pregunto: ¿por qué habrían de hacer semejante esfuerzo por mi música cuando el mundo está lleno de grandes compositores? ¿Quién soy yo para pedirle tanto esfuerzo a un ejecutante? Por ello les estoy siempre muy agradecido a todos aquellos colegas y amigos que han creído en la música que escribo y la han interpretado con toda la pasión y el más alto nivel profesional posible. Ese es un regalo invaluable que me hacen cada vez que tocan alguna de mis obras.

M.A.M: Usted ha tenido la oportunidad de asistir a interpretaciones de su música en diversos lugares del mundo que van desde España (Madrid, Córdoba, Barcelona, Valencia o Granada), pasando por Dinamarca, Holanda, Noruega, Estonia, Alemania, Francia, Finlandia, Suiza, Italia, Croacia, Groenlandia hasta México, Perú, Argentina, Chile, Canadá o Estados Unidos. Desde la perspectiva privilegiada del que ha asistido a tantas salas de concierto además de conocer desde dentro diferentes festivales de música, no puedo evitar preguntarle por la situación de la música contemporánea dentro de la cultura. En ocasiones parece que el público que asiste a esos conciertos se reduce a compositores y críticos o musicólogos especializados, no sé si sucede lo mismo en otros países...

L.A: Sí, lamentablemente. Con sutiles variaciones entre países y eventos, pero el panorama es muy parecido. Lo que no creo es que sea precisamente la complejidad de la música contemporánea la razón por la que tenemos tan poco público en los conciertos. Esta es una pregunta que nos hacemos todos, si compones, tocas, diriges u organizas, y que además es una reflexión siempre muy necesaria. Sobre el asunto de la comunicación con el público - o sobre los supuestos errores de los compositores al seguir un camino que aparentemente los aparta del gran público, o del por qué de la escisión entre música nueva y público- se siguen escribiendo y diciendo toneladas de palabras. Ya se ha convertido en pregunta obligada a compositores, intérpretes, managers u organizadores de festivales. Bueno, yo no tengo una respuesta concreta, pero quizás lo que puedo compartir contigo son algunas reflexiones algo caóticas al respecto, sugeridas por mis diálogos y lecturas sobre el tema. Hay un frase de William Morris, poeta y escritor inglés, que en el S.XIX dijo algo profético: “There, in short, is our position as artists; we are the representatives of the artisans to whom commodity production has dealt a fatal blow.” Luego en el XX Walter Benjamin escribiría sobre el Arte en la época de la reproducción mecánica. Ahora bien, todos se preguntan: ¿por qué los grandes museos como el Tate, el MOMA entre tantos otros museos de Arte Contemporáneo que hay en todo el mundo siguen teniendo un gran número de visitantes? ¿No nos demuestra esto que sí que hay una predilección o digamos una aceptación social muy alta por el arte conceptual, abstracto, no figurativo, los *collages*, las instalaciones y el video arte? Estos aspectos presentes en las artes visuales encuentran su equivalente en lo que escuchamos en un concierto de música contemporánea. Por supuesto, también muchas de estas obras expuestas en los once museos y galerías son de una gran complejidad formal, conceptual, visual y técnica y por ende significan un reto intelectual para el espectador, sin

embargo no por ello dejan de tener un público numeroso. Por eso te decía que la complejidad no es, desde mi punto de vista, la culpable o la razón por la que tenemos falta de público en los conciertos de música contemporánea. Comentaba hace años Alex Ross la diferencia entre los miles de millones de dólares en que se vende un cuadro de Jackson Pollock, mientras que sus equivalentes musicales sólo consiguen generar malestar en el público asistente, y sobre todo, que estas músicas tienen aún muy poco impacto fuera de la sala de concierto. Y sí, lo cierto es que los cientos o miles que asisten a una exhibición de arte abstracto "corren por sus vidas" ante un concierto de música contemporánea. ¿Por qué ese mismo público sí puede ver con tranquilidad y placer el rostro deformado de Munch mientras representa un grito desesperado y cuando oyen ese mismo grito en una sala de concierto corren diciendo que es horrible? O ¿por qué sí pueden ver los noticiarios con las más horribles imágenes pero cuando estas imágenes tienen sonido en un concierto no las resisten? Lo mismo podría decirse de la presencia de contenido erótico-sexual en el cine, algo de lo que nadie se escandaliza pero ante ese mismo contenido dentro del marco de una representación de música contemporánea reaccionan como la inquisición. Aunque también tenemos el caso contrario: cualquier música superficial e insulsa a la que le añadas imagen tiene mayores posibilidades de aceptación en el público que la mejor de las obras. A donde quiero llegar es a hacer notar que en todo proceso vivo siempre hay contradicciones inexplicables. A veces creo que lo que decía alguien es la mejor explicación de la explicación: "One of the great reasons avant garde music needs to exist is that it does not need to exist".

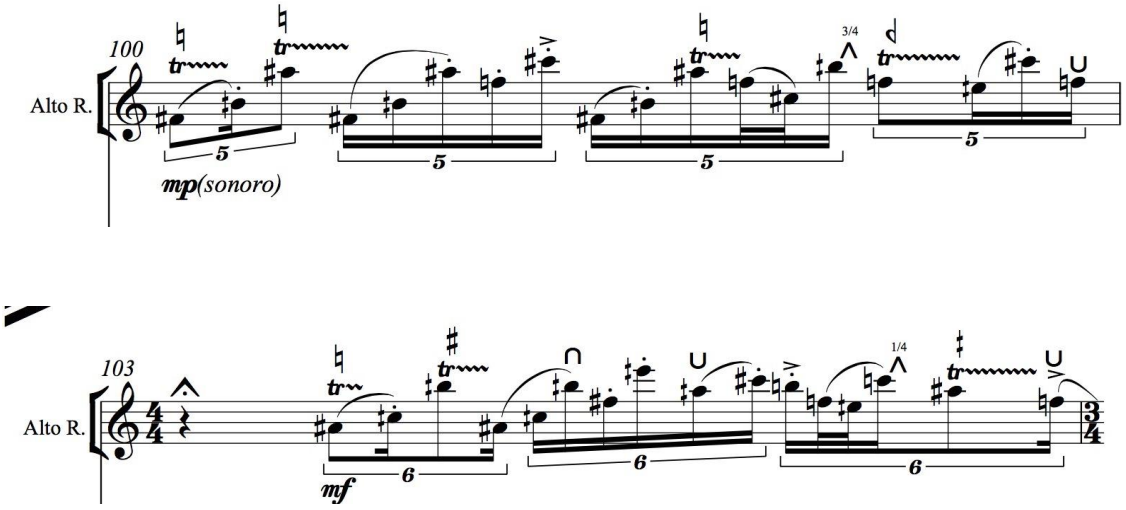
Y bueno, con respecto al humor del público en la música contemporánea, en Cuba, por ejemplo, se le llama "peje de palo": un pez de madera es obviamente incomible. Tengo un buen amigo, no músico, que le llama "música tormentoránea". También vi en algún momento una caricatura donde un cirujano explicaba a su paciente asustado: "No, no es Stockhausen, es que se nos ha caído una bandeja llena de instrumentos quirúrgicos". Leí cierta anécdota del presidente de la *Phillip Morris Europe*, quien dijo hace unos años en una exposición que patrocinaban, que era muy apropiado que ellos, como corporación, participaran en llevar al público estas obras de vanguardia porque en ellas hay un elemento fundamental que tiene su contraparte en el mundo de los negocios: la innovación, sin la que sería imposible ningún progreso en sector alguno de la sociedad. Esta idea resalta y compara los procesos del capitalismo que nunca se detiene en su búsqueda de nuevos medios y modos de producción con el equivalente en los procesos artísticos de la vanguardia. ¿No sería lo más lógico que en tiempos donde el *Iphone* se cambia casi cada dos meses, ese mismo consumidor corriera detrás de las más vanguardistas obras de arte de la música contemporánea? Pero

la realidad es que mientras las artes visuales se han convertido en algo familiar que las masas han asimilado como parte de su vida diaria, la música contemporánea sigue siendo minoritaria y algo a lo que el público teme. Sabemos que se ha intentado- y se intenta- de todo por acercar estas músicas al gran público, tanto que a veces pienso que la música clásica y contemporánea han entrado en el negocio de la "prostitución", presentándola y vendiéndola desesperadamente en los lugares más inesperados, haciéndola presente de la manera más *kitsch* e inoportuna que uno pueda imaginar. Podría decirse que todos son intentos, mecanismos para acercar el arte a las masas. En fin, tiempo desesperados, llevan a soluciones desesperadas. Lo que sí es una realidad muy sólida -en estos tiempos tan líquidos- es la del dominio absoluto del mercado. Mercado todopoderoso -apiádate de nosotros, pobres compositores desesperados, y danos el pan nuestro de cada día, rezaría yo si tuviera algún resultado- al que justamente todo el mundo acusa y culpa de desastres aun mayores que la falta de público en los conciertos de música contemporánea. Si la pintura y las artes visuales se venden a precios astronómicos es, precisamente, porque el mercado les ha encontrado un lugar, les ha dado un *status* y los ha reciclado en su maquinaria de oferta y demanda. Ha creado la necesidad masiva de poseer y ver estas obras. Recuerda que vivimos en la sociedad del *homo consumens*, definido por Bauman como el solitario, centrado en sí mismo, comprador compulsivo que ha adoptado la búsqueda de las mejores ofertas como cura a su soledad y que desconoce otro tipo de terapia que no sea consumir. También siempre se hace referencia a que los cuadros y las esculturas son productos únicos y que por su exclusividad logran generar un sentimiento de posesión única e irrepetible: al tener una obra de arte colgada en la sala de tu casa te da la sensación de que es tuya y sólo tú la puedes mirar, tocar y poseer. La música, por el contrario, no puede competir con estos deseos de posesión exclusiva, de objeto de adoración. De hecho tampoco nunca he oído que algo tan exclusivo como un manuscrito original de Bach se vendiese al precio de un Rothko. Pero lo innegable es que el mercado, sin ser la única razón, es algo que sí nos ha dado un golpe mortal no solo por la falta de público que repito, es algo crucial, sino por las reacciones y aparentes soluciones que esto de ser el "bicho raro de la familia" ha generado en la mente de algunos compositores y probablemente de muchos artistas en general. Lo peor, para mi, es el tipo de obra-mercancía que este nuevo amo a servir está generando. La música hoy día es un producto más, un objeto que tiene que ser vendido y comprado según las leyes de un mercado cuyas normas, escalas y supuestos valores ni remotamente entiendo. Lo cierto es que los compositores e intérpretes, según esa escala de valores del referido mercado, siempre salimos los peores pagados; ¡Y eso si tenemos la suerte de que se nos pague! Por otra

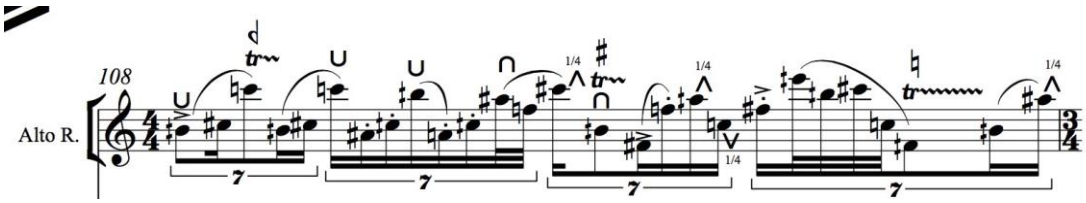
parte creo que la música contemporánea, buscando nuevos mercados y soluciones para sobrevivir, ha entrado en el juego de trabajar con materiales frágiles, efímeros y perecederos. Da la impresión que el compositor mismo ha devaluado su "producto" a un resultado que no le cueste demasiado en la "mano de obra" y en el tiempo de producción. De hecho, creo que vemos una producción bastante amplia de obras chistosas, de entretenimiento o de efecto artístico banal que estarían comparativamente a la misma altura intelectual que muchos de los productos de la llamada cultura de masas. Transformándose así las obras en un juego de representación y mercado, pero dejando de ser "Obras". Aunque es algo que ha sido muy exitoso en las artes visuales, no creo que dé el mismo resultado en la música. Pero que no se me entienda mal: toda búsqueda, aporte, fallo o intento, es para mi tan válido como la más grande de las obras. Es un proceso necesario. Pero hay otra cosa que echo de menos en muchas de mis conversaciones sobre música y arte hoy día y es el hecho de que muchos compositores eviten hablar sobre la idea de crear grandes obras, de las que siempre hemos llamado obras maestras o de expresar en sus obras algo trascendental. Casi que la palabra "belleza" -en su más amplio significado y alcance- ha sido prácticamente erradicada del presente. Hablan de hacer una obra que tenga comunicación inmediata, que tenga humor, que sea *cool*, y, claro, no muy compleja tampoco para que la puedan tocar. ¡No son pocas las veces que oigo comentar con admiración y envidia los éxitos comerciales del minimalismo! Resumiendo, que prefieren crear una meta-obra y no una Obra como tal. Bauman, al cual me adscribo en muchas de sus aserciones, en su libro *Arte Líquido* apunta algo que resalto aquí por la importancia que para mi personalmente tiene: "[…]las cosas divertidas, creadas para proporcionar sensaciones agradables, son cosas que se consumen. El consumo es lo contrario de la inmortalidad[…]Los usos del consumo atribuyen al arte una función totalmente distinta a la que solía tener[…]Estamos en un mundo donde los objetos culturales surgen para generar un impacto máximo y una obsolescencia instantánea". Pero yo persisto, desde mi posiblemente limitada y anticuada forma de pensar y con todo mi respeto a cada individualidad creadora, ése no es el único camino. El arte es otra cosa, no es un *hot-dog* para ser engullido y no es solamente entretenimiento. Y digo más: basta de necrofilia estética y de música de supermercado por muy desesperados que estemos. Si irremediablemente vamos a morir, a desaparecer - y es muy lógico, ya que nada es para siempre- siempre se puede al menos morir con dignidad. Sigo creyendo en lo que decía el gran escritor cubano Lezama Lima: "sólo lo difícil es estimulante".

El elemento rítmico parece constituir otro de los rasgos característicos de su música en el que reside parte de su fuerza expresiva...

En mi música el ritmo es casi siempre la sintaxis y el esqueleto central del entramado estructural. La combinación de las formas de concebir el ritmo de la música afro-cubana y de la música karnática me han aportado uno de los elementos vitales en mi forma de componer. En la música afro-cubana no pueden separarse música y movimiento corporal, la música y la danza están totalmente interconectadas, al igual que música y religión. El tocar un instrumento dentro de esta tradición musical implica una serie de movimientos corporales a la vez que se ejecuta dicho instrumento. La música afro-cubana, por otra parte, está basada más en la reiteración de células que se superponen en diversas franjas tímbricas y rítmicas, creando así esa euforia por acumulación y repetición junto a una coreografía corporal muy intensa. La parte física tan intensa que se aprecia en mis obras viene de esta tradición y de sus prácticas religiosas. En cuanto a la la música karnática, ésta se compone de un refinado corpus rítmico-teórico, basado más en la variación constante mediante técnicas como el *rhythmical sangati*, y está organizada por ciclos (talas) a través de los cuales se elaboran técnicas estructurales que permiten largos desarrollos y variaciones muy complejas de los materiales rítmicos. Creo que mi música combina ambos conceptos del ritmo, además de que parte, como en ambas tradiciones, de que la música es religión. Y como ya hemos hablado, mi música es una música netamente religiosa, dedicada a adorar y glorificar a mis Orishas. Escribí hace unos años una obra simbólica y representativa de estas dos culturas, *Yalodde III* (2008) para Iyá (tambor Batá que es el más importante dentro del conjunto de tambores sagrados afro-cubanos) y Mridangan, el tambor símbolo de la música clásica del sur de la India. Te explico y muestro un poco más en detalle cómo aplico estas técnicas en las obras. Por ejemplo, te mencionaba antes el *Rthymical sangati*, que no es más que una célula o frase que se ha tocado previamente en un *gati* (la subdivisión de cada tiempo en un número igual de unidades llamadas *matras*) y que luego esta misma frase es transformada, variada en un nuevo *gati*, pero conservando sus características principales. En mi obra *Ayágguna* (2003) se puede ver esto muy claramente. Aunque la frase en su totalidad es más larga, si primero miramos en el compás 100, donde el material está expuesto en Khanda, uno de los gatis que es el equivalente a quintillos en la música occidental, y luego lo comparamos con el próximo fragmento (compás 103), la relación es muy evidente:

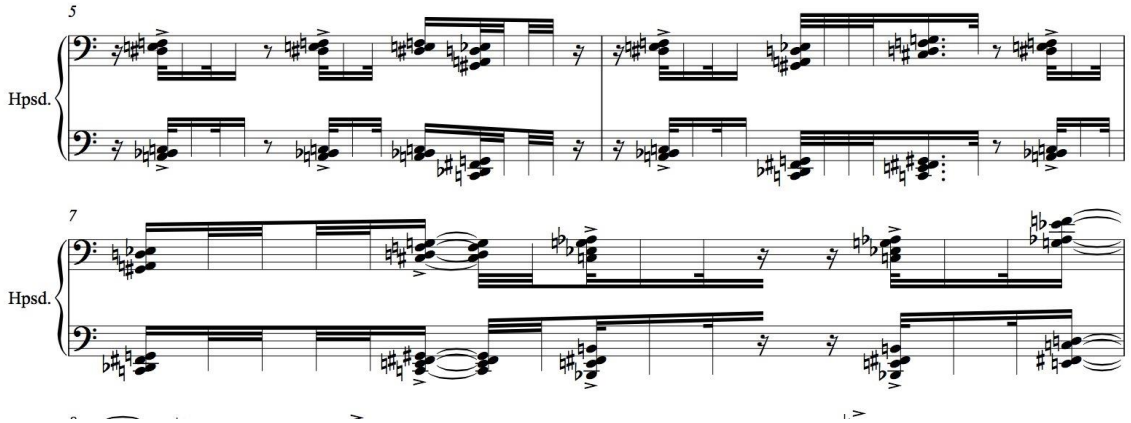


Respetando la misma sucesión de valores de la frase original, ésta ahora está tocada en Tisra segunda velocidad, otro de los gatis y que corresponde a los seisillos en la música occidental: Si te fijas en la sucesión de valores de la frase en Khanda, verás que se repite rítmicamente igual en su transformación en Tisra. La obra está basada en una de las ragas del sistema de Janya Raga. Unos compases más adelante, en el 108, vemos otra vez este tipo de transformación, pero ahora en Misra, otro gati que es el equivalente a septillos en la música occidental.



Pasemos ahora a otra de las técnicas, la llamada *Yati phrases*, de las cuales también he sacado provecho en muchas de mis obras. Volviendo a *Eshu Eleggua*, para clave solo amplificado, en la primera parte de su estructura he acudido a la forma *Korvai*, una de las estructuras dentro de la música karnática, que tiene una construcción basada en el siguiente esquema: A B A C (gap) C (gap) con lo que completa su primer ciclo expositivo. Bien, el material musical de la B es una frase Yati. Las frases Yati no son más que una secuencia de frases de las cuales la primera frase (pala) constituye el núcleo de la secuencia. Cada pala que le sucede toma como punto de partida el anterior y se somete a

un crecimiento o decrecimiento sistemático. Existen seis tipos de frases yati, y cada una sigue un determinado modelo estructural en dependencia de su tipo. Normalmente toman su material musical de algún otro motivo usado previamente en la obra y su uso es bastante libre, pueden aparecer en cualquier punto de la estructura. Observamos el siguiente



Detalle de Eshu-Eleggua

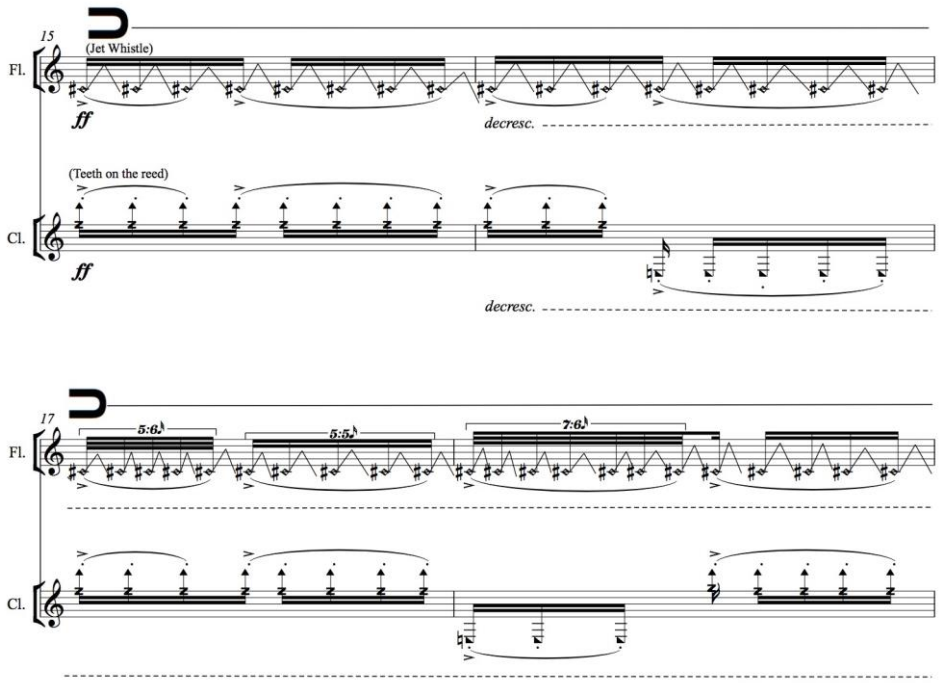
ejemplo:

En este fragmento, el compás 5 se inicia con una célula de 3 matras (que es el valor equivalente a 3 semicorcheas) seguido de 2 matras de silencio. Si seguimos el curso de los compases vemos que la frase se construyó de la siguiente manera: 3,5,7,9 matras, con las respectivas interrupciones de los silencios (siempre por el valor de 2 matras) que unen cada una de estas células. En el tercer tiempo del compás 7 ya estaríamos de nuevo en la segunda sección A del primer ciclo.

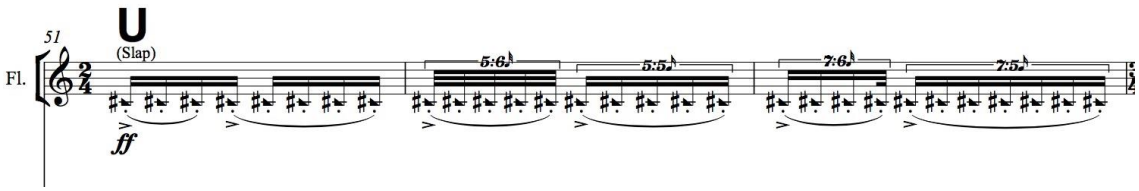
Otra obra que se basa claramente en principios constructivos karnáticos es *Oshún Olodí* (2012-13) para flauta y clarinete en si bemol. La obra está estructurada bastante libremente sobre un tala de 11 tiempos. Y a nivel micro-estructural usolas combinaciones de 3+5 *matras* indistintamente (un grupo de 8 semicorcheas con acentos repartidos en los *matra* 1 y 3, como se verá en los ejemplos siguientes) y que me da una especie de *leitmotif* que guía la obra completa. Dicho leitmotif se va variando no solamente por las combinaciones y superposiciones rítmicas, sino también, por el uso de distintas técnicas extendidas que le dan la deseada riqueza y variedad tímbrica.

Como se puede ver en el ejemplo, ambos instrumentos tocan el mismo motivo básico, pero ejecutado con diversas técnicas extendidas, para luego la flauta, en el compás 17, ajustarlo a superposiciones de 5:6 y luego de 7:6. Esto no es más que un desarrollo de la técnica carnática *Mixed jathi nadai bhedam*, mediante la cual siempre destaco el 3+5 y superpongo

los *nadais* dentro de esa microestructura.

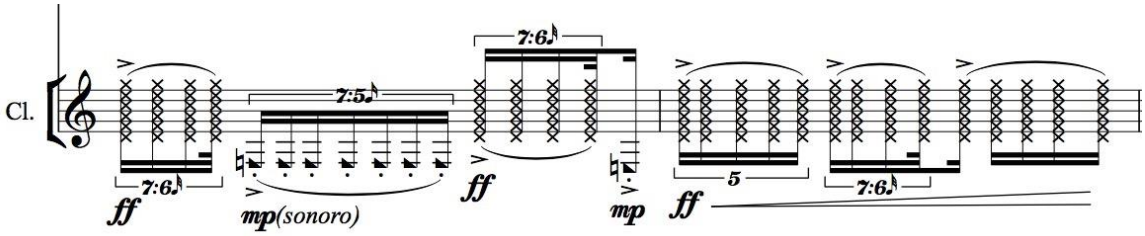


En el siguiente ejemplo, la flauta, partiendo del mismo motivo inicial, hace una elaboración sobre el mismo nadai, primero en Khanda en el compás 52, y luego en Misra en

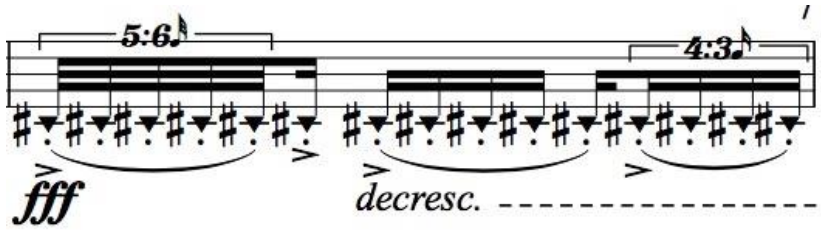


el compás 53, siempre conservando la combinación de 3+5:

Otra elaboración sucede cuando añado 4 matras extras a la combinación original de 8 (3+5/5+3) en el compás 58:

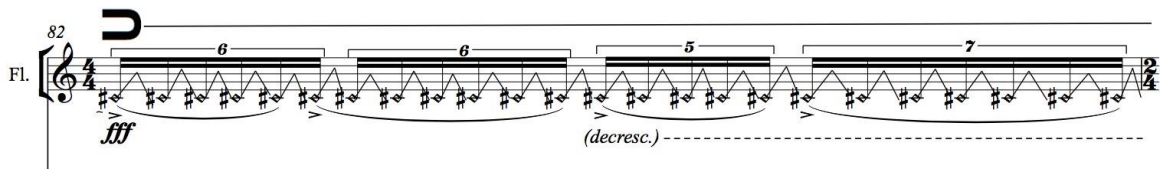


En el ejemplo anterior, además del 3+5 aparece la combinación de 3+1 en el tercer tiempo, y donde superpongo misra en la primera célula de 3 *matras* del tercer tiempo. En el próximo compás, siguiendo el 5, construyo una célula en *khanda* de 5 *matras*, para volver luego a la combinación de 3+5, pero con un *nadai* en *misra* en el primer 3. Otra forma de variante de esta misma idea la vemos en el compás 55 donde superpongo *khanda* y *chatusra* en el inicio y final del compás: 3+1 y 5+3



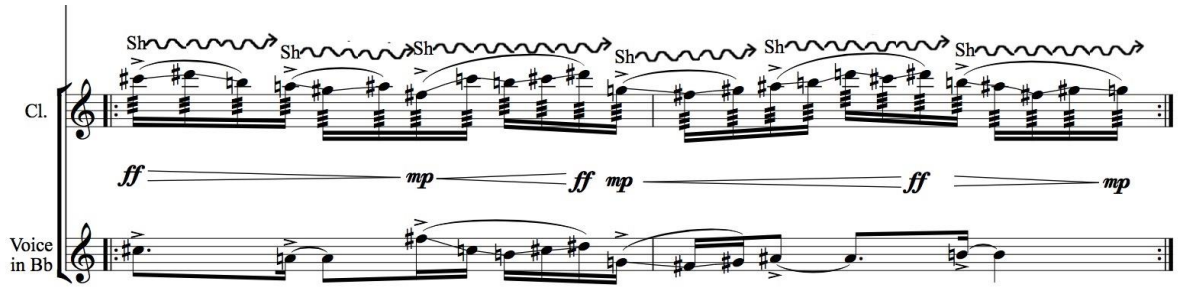
Detalle del compás 55

Así, en el compás 82 cambio de *gati* y, usando *tisra* segunda velocidad, hago combinaciones de 5+7, para luego hacerlas nuevamente pero usando los *gatis* básicos de *khanda* (5) y *misra* (7):

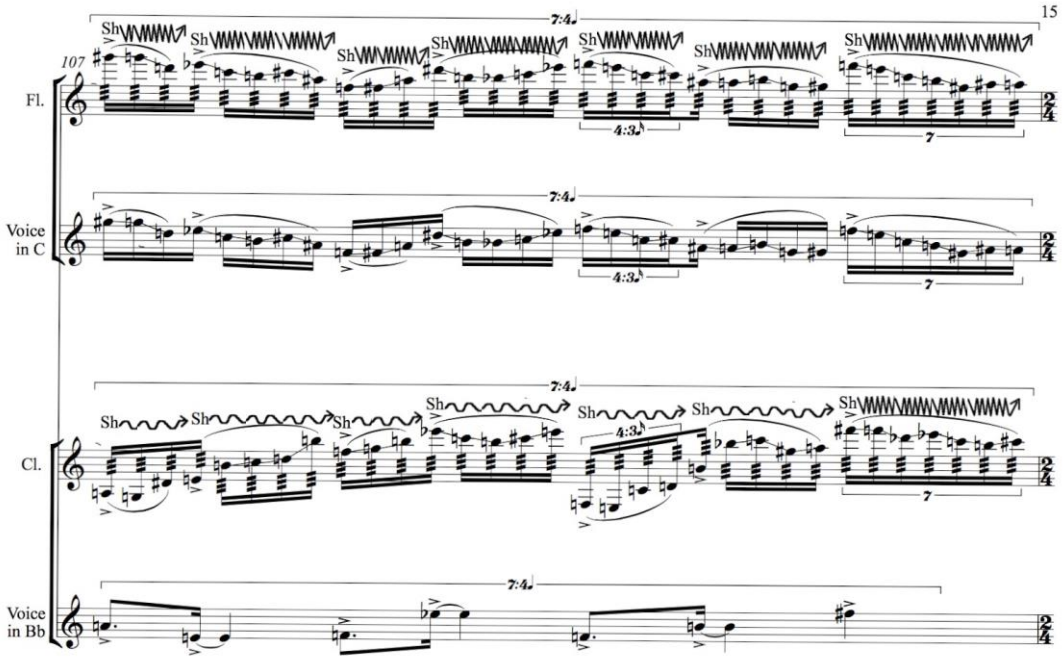


Otra manera que tengo para elaborar estas combinaciones dentro del uso predominante del *mixed jathi nadai bhedam*, es mediante la repetición o el desplazamiento

de la secuencia del 3+5 como en el ejemplo siguiente: 3 3 5 3 5 5



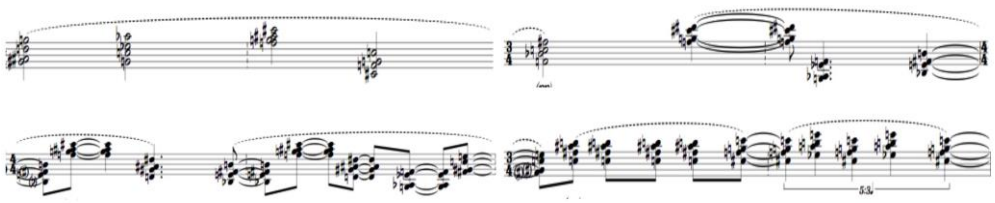
O también al usar el mismo *leitmotif* dentro de la técnica conocida como *nadai bhedam*, donde ahora es ejecutado dentro de un 7:4 (misra jathi 4):



El siguiente link lleva a la obra en interpretación del *Shadanga Duo*: https://soundcloud.com/louis-aguirre/oshun-olodi-2012-13.

Siguiendo con el aspecto rítmico, mi obra *Oru a Yemayá y Obba*, para trompeta en si bemol, clarinete, vibráfono y dos pianos, el primero de ellos afinado microtonalmente en la

raga *Darvari Kannada* con un centro (SA) en Si bemol, está prácticamente compuesta sobre una sola técnica estructural llamada *Tirmana*, en un tala de 14 tiempos. El *tirmana* es una frase de 3,4,5,6 ó 7 notas que están separadas entre sí por el mismo número de *matras*. Los *tirmanas* pueden ser largos y ocupar secciones enteras en diversas estructuras. En el caso de esta obra se convirtieron en el todo de la obra, ya que está construida sobre una red de *tirmanas* que se van tocando y permutando simultáneamente en los dos pianos y en el vibráfono. A modo de ejemplo reproduzco un fragmento del vibráfono donde esta técnica, -si bien un poco variada por mis intereses en el material musical- muestra claramente el principio del tirmana:



Detalle de Oru a Yemayá y Obba

La secuencia es de 5x8 (5 notas de 8 matras), 5x6, 5x4, 5x2 y 5:3, con el detalle de la ligadura de prolongación en el último paso del *tirmana* y que desde mi punto de vista le da menos predictabilidad y cierto "picante" al *tirmana*. La obra puede escucharse en el siguiente enlace: https://soundcloud.com/louis-aguirre/oru-a-yemay-y-obba-2012-2013.

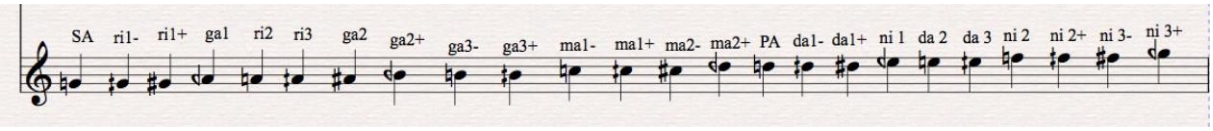
10) En el trabajo tímbrico y la microtonalidad parece encontrar un cauce adecuado para recrear su particular universo sonoro. Precisamente la profundización en el conocimiento de las técnicas de la música hindú le lleva a idear un complejo sistema armónico microtonal que a su vez combina con técnicas seriales, como señala Iván Morales[3].

Para poder organizarme armónicamente, casi al final de mi primer año de estudios en Amsterdam, se me ocurrió, finalmente, cómo sistematizar un poco ese vasto corpus que es el sistemas de *ragas* de la manera más simple posible. De aquí me vino la idea de que manteniendo su misma nomenclatura, o sea el nombre de los *srutis* y de los *sorams* podía crear un bajo cifrado que me ayudara a organizar y entender qué hacía durante mi proceso

3

Morales Flores, Iván-César, «La obra compositiva de Louis Aguirre. Una inusual confluencia sonora de ritos y culturas», Musiker, 18, 2011, pp. 117-139

compositivo. A esta especie de sistema le llamé “Monoragalidad o modulación de ragas”, obviamente inspirado por Schönberg. Trataré de hacerte un resumen lo más sintético posible. Dependiendo del sistema de *raga* que uno selecciona, cada una de estas escalas puede contener una variada cantidad de alturas. En la música Karnática existen tres tipos fundamentales de sistemas de *Ragas*: los *Janya Ragas*, los *Janaka Ragas* y los *Bashanga Ragas*, siendo estos últimos los más complejos y los que más he usado en mis obras, antes de que decidiera liberarme completamente de mi propio sistema. Las *ragas* se basan en siete *sorams* (grados) sobre los que trabaja la técnica karnática. Sus nombres son SA (I grado), RI (II), GA (III), MA (IV), PA (V), DA (VI) y NI (VII). Dentro de éstas los *sorams* se subdividen en dos, tres, cuatro o cinco tipos, en dependencia de los distintos *srutis* o alturas que cada uno de ellos incluye de manera fija y siempre acorde al SA escogido. Los *sorams* no definen altura, son los *srutis* los que te definen las alturas. Los *sorams* SA y PA (I y V) son siempre fijos, y RI, MA y DA (II, IV y VI) poseen cuatro tipos diferentes de *sorams*. Tomemos RI como muestra: RI1-, RI1+, RI 2, RI 3. A su vez GA y NI (III y VII) contienen cinco sorams cada uno. Como he dicho antes, los *sorams* se subdividen en distintos tipos y respondiendo siempre a una relación de distancias fijas con respecto al grado I o SA. Por ejemplo, si tomáramos el sonido de Mi como referente tónica o SA, el ámbito del segundo grado o Soram RI serían: RI1- = mi cuarto sostenido; RI 1 + sería fa , RI 2 = Fa#, y RI 3 = sol cuarto bemol. Luego el tercer grado o sorams GA sería: GA 1 = Fa cuarto sostenido, Ga



2 = sol, etc. Mostremos ahora el ejemplo de una escala con 24 sonidos y con sol como SA:

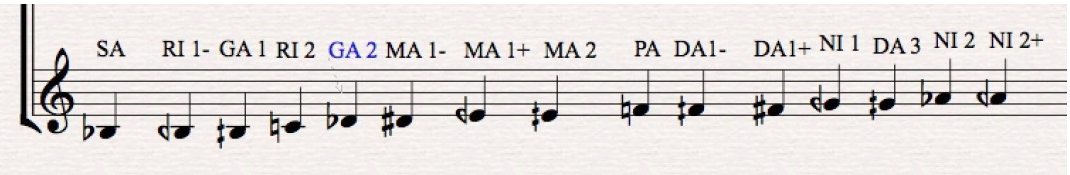
Partiendo de este sistema, me expandí luego a la escala con los 24 sonidos, agregando así dos sonidos más a los veintidós que pueden llegar a conformar una *raga* de las más grandes dentro del sistema de *Bashanga ragas*. Partiendo de esto concebí las tres posibilidades fundamentales en las que me baso:

1- Monoragalidad, que es cuando me mantengo en un solo tipo de *raga* como modelo básico y este mismo modelo puede ser transpuesto a cualquier otra altura que quiera tomándola como SA. De este modo las distancias entre cada componente de la *raga* y los *sorams* siguen siendo los mismos ya que no hay cambio interválico entre sus componentes, sólo cambia el centro SA.

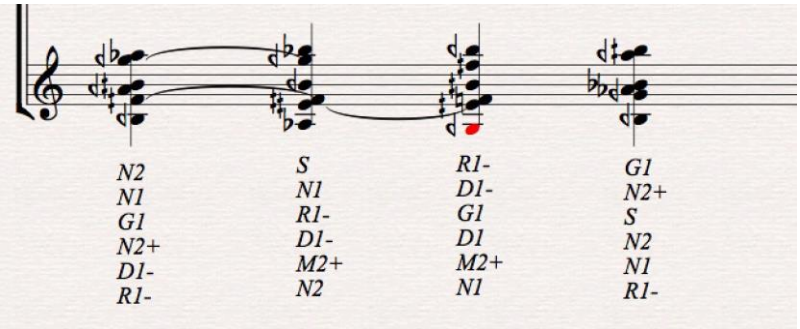
2- Modulación de raga, que es cuando uso más de un tipo de *raga*, modulando así y

cambiando la estructura interna de organización de la *raga*, cambiando también *sorams*. En este tipo puedo mantenerme en el mismo SA si quiero, ya que el cambio estructural interno de la organización de la raga/escala es muy notable. Este procedimiento también guarda cierta relación con le técnica de modulación karnática llamada *Ragamálika*.

3- Está asociada a la escala de 24 sonidos y tiene un tratamiento mucho más libre. Generalmente uso este tercer modo para las zonas de desarrollo de mayores dimensiones. También la asocio a veces a las formas de transposición de la tabla serial con sus cuatro variantes básicas: original, retrógrado, invertido y retrógrado invertido, expandiendo las 12 iniciales a las 24 transposiciones que me da el sistema microtonal. Ejemplo de la *raga* anteriormente mencionada, la *Darvari kannada*, con un SA en Si bemol:



El siguiente es otro pequeño ejemplo de la aplicación del cifrado en la construcción de acordes. Si miramos en el ejemplo anterior a la raga *Darvari kannada* podemos compararla



con el cifrado que nos dará directamente el nombre de cada *sruti* en los acordes.

Respecto a lo formal, también incorporé estructuras de la música karnática en varias de mis obras. Como te decía de *Eshu-Eleggua*, su estructura general es ternaria, pero sus tres partes están basadas en formas indias. La primera parte está estructurada en lo que en la música karnática se conoce como un *Korvai*, cuya estructura clásica consta de las siguientes secciones:

Ciclo 1- A B A C (SILENCIO) C (SILENCIO)
Ciclo 2- A B A C (SILENCIO) C (SILENCIO)

Ciclo 3- A B A C (SILENCIO)
Ciclo 4- A C (SILENCIO) A
Ciclo 5- C C (SILENCIO) C C (SILENCIO) C C (SILENCIO)

La segunda sección está estructurada nuevamente en otra de las formas de la tradición karnática: el MOHARA. Aquí recurrí a uno de los tipos de *mohara* denominado "mohara con gati mixto", que no es más que el ciclo o compás dividido en dos partes iguales, una con los elementos temáticos en un *gati*, por ejemplo *khanda* (cinquillos), y la otra en *tisra* segunda velocidad (seisillos). Lo interesante de esta estructura es la peculiaridad de que al final cada elemento temático aparecerá en el gati opuesto, creando desde su concepción una idea de desarrollo rítmico muy original que le está dado por la propia estructura. Hablamos una vez más del concepto de *sangati* rítmico, tan importante en el desarrollo de las obras basadas en técnicas karnáticas. Como ya habrás podido apreciar por mis comentarios anteriores, la música karnática tiene la peculiaridad de la variación continua. A diferencia de la música de procedencia africana, donde los patrones son repetidos por largos períodos de tiempo, aquí las repeticiones dan lugar a nuevas variaciones que enriquecen y le dan un alto grado de complejidad al discurso musical. Esta estructura, *mohara*, se construye sobre cuatro elementos temáticos: A, B, C, D. En el *mohara* de forma más tradicional, las frases B y C son variaciones de la frase A mientras que la D será usada como elemento contrastante. Así la estructura general nos quedaría de la siguiente manera:

6 tiempos	6 tiempos (porque uso un tala de 12 tiempos)
TISRA	KHANDA
1-A	B
2- C	D
3-A	B
4- C	Mitad de D + parte de A en khanda
5-El resto de A en tisra	C ahora en khanda/tisra + mitad de D también en khanda
6- Muktay final: mitad tisra y	mitad en khanda

La tercera parte cumple la función de re-exposición variada con una coda desarrollo

al final. En ella predominan las técnicas de *sangati* rítmico, antes mencionada, de *gati-bhedam* y de *nadai bhedam*. Todas estas técnicas agrupadas en lo que los indios llaman “un árbol de *gathi bhedam*”, técnica estructural bastante libre que combina elementos técnicos que se enlazan a través de un elemento común, ya sea el *gati*, el *jathi* o el *nadai*.

M.A.M: En su música parecen converger múltiples fuerzas latentes que irrumpen yuxtaponiéndose unas veces e interrumpiéndose otras. Iván Morales habla de “bloques de función interruptora” que reflejan una concepción formal-temporal formada por múltiples dimensiones. ¿Podría abundar un poco en esto?

L.A: Creo que Iván también se refiere con esto a las formas que tiene la música cubana en general de contrastar secciones o interrumpir el discurso musical. Algo que probablemente tenemos en común muchos compositores cubanos. Tengo referencias de ensayos del musicólogo Danilo Orozco, donde ha abordado este aspecto dentro del Son y algunos géneros de la música popular cubana. También en el Punto guajiro es común que los improvisadores mientras cantan las décimas se interrumpan a mitad de frase en el calor sus contrapunteos. Está probablemente relacionado también con la forma de hablar que tenemos los cubanos, que nos interrumpimos unos a otros constantemente sin dejar terminar las ideas que el otro está exponiendo, lo que establece un diálogo constantemente interrumpido y como en planos tímbricos que se superponen y que no tienen a veces por qué estar relacionados aparentemente con la línea central de la conversación. Y de hecho a veces simplemente no lo están, dando la sensación de que mantienes varias conversaciones a la vez.

En mi música, estos bloques o materiales interruptores, son usados con diferentes funciones estructurales. Muchas veces tienen una función cadencial, de reposo, aunque sea un reposo tenso. Otra veces, estas mismas interrupciones cortas -como las llamadas de los toques de tambores que no son más que una especie de señal del tambor líder (*Iyá*) que interrumpe y/o anuncia el cambio de un toque a otro- enmarcan secciones dentro de la estructura y otras funcionan como apertura para luego reaparecer con funciones de cierre-puente a nuevos materiales. También pueden tener función unificadora porque son el único *klang* que retorna y es reconocible, bien por el resultado tímbrico puesto que creo una especie de complejo tímbrico producido por ciertas amalgamas y formas de orquestar que es como si fueran la combinación de los registros de un órgano, casi siempre asociados a materiales específicos, o en otros casos porque dicho momento de interrupción es un motivo rítmico muy característico. Además de las formas mencionadas, estas interrupciones me

hacen pensar en la técnica cinematográfica o narrativa del *flashback*, otra manera de alterar el tiempo y/o de recuperar la atención del espectador con el cambio abrupto de texturas y timbres. Me gusta ese juego laberíntico, un poco como la forma de conversar que tenemos los cubanos, donde dentro de una conversación, a veces, la respuesta nos llega 20 minutos más tarde, luego de que el diálogo haya recorrido caminos alternos que al final se unen o se bifurcan. Creo que como en la literatura de Lezama, Sarduy o de Carpentier, nosotros los cubanos, tendemos a una forma de hablar bastante barroca, ornamentada y a veces algo disgregada. Por ende, es muy probable que mi narrativa musical esté influenciada por el arte de la (des)conversación a la cubana, que es el arte de la interrupción.

M.A.M: ¿En qué se encuentra Louis Aguirre trabajando actualmente?

L.A.: En dos obras fundamentalmente. Retocando aún un cuarteto de saxofones que me ha tomado más de medio año completarlo (¡!) y en mi nueva obra teatral titulada "*The Way the Dead Love*" en la cual estoy muy, muy retrasado. Esto debe sonarte casi normal, lo de ir contra las cuerdas en las fechas de entrega, pero para mí no, yo nunca he entregado una obra a destiempo. He sido muy cuidadoso con las *deadlines* toda mi vida, quizás porque también fui director e intérprete por muchos años y recuerdo bien qué se siente en esas situaciones. Pero esta vez se han dado una serie de circunstancias excepcionales que me tienen bastante retrasado. Lo del cuarteto de saxos ha sido algo inusual. Con una duración un de ¡1 hora! y en 4 movimientos, es, como yo comento entre mis amigos, una sinfonía para cuatro saxofones. El encargo era para unos 15 minutos originalmente, pero como siempre, aquellos que me conocen saben que puede suceder cualquier cosa durante mi proceso de escritura. Que la música comanda siempre, al margen de razones prácticas o de las que sea, y yo siempre sigo lo que la música me sopla al oído. Cuando empecé la obra nunca pensé que llegaría a estas duraciones pero luego la música se apoderó de mi y ya no pude hacer más que tratar de seguirla y de vaciar mi cabeza en el papel, tomara el tiempo que tomara. Hice muchas versiones de cada movimiento, y un trabajo muy cercano y arduo con una de las intérpretes con las que estoy trabajando desde hace un par de años, la saxofonista danesa Henriette Jensen. Con su ayuda inestimable, y luego con la de los otros miembros del cuarteto, finalmente logré completarlo y resolver todos los problemas que me planteaban los materiales musicales y mi deseo de convertir el saxofón en percusión al mismo tiempo. Estoy muy contento con lo que ha salido, aunque aún trabajo en algunos detalles de la obra. Y bueno, regresé de ensayar con ellos en Suiza hace menos de una semana y fueron unos ensayos muy provechosos. Tanto para el cuarteto, porque pude

explicarles y mostrarles las formas de ejecución y el uso de la voz y a la vez ayudarles a entrar en mi mundo sonoro, sabiendo qué y cómo debe sonar en cada momento. Después de dos ensayos de mas de 10 horas seguidas, ya la obra empezó a sonar como quiero y ellos a sentir la energía de la música. Aún sigo con ella en la cabeza y pensando qué más retocar, lo que es muy típico de mi proceso de trabajo, reviso muchísimo mi música. Frecuentemente me siento inseguro, siempre me cuestiono si no podría ser mejor lo que ya está escrito, lo que me lleva a reescribir mucho las obras. A veces tiro obras enteras que aparentemente ya estaban terminadas y otra vez empiezo de cero. Por eso siempre tengo pánico de mirar mis obras viejas, porque si encuentro algo que no me complace, es como un alfiler en la cabeza que no me deja en paz y tengo que ir a por ello, lo que no es muy práctico cuando estás inmerso en otras cosas más urgentes.

The Way the Dead Love, esto ya es harina de otro costal. Como casi siempre en mis obras escénicas, estoy escribiendo también el libreto. Es algo que disfruto mucho por la cantidad de lecturas que ello implica y el trabajo de investigación sobre el tema escogido. También cuando compongo hago este tipo de estudios previos desde el punto de vista musical. Por ejemplo, para el cuarteto de saxofones que te mencionaba, no tienes idea de cuántas obras del género escuché o para ensembles donde el saxofón tenía una participación importante, además de muchas obras para saxofón solo. Es una manera de trabajar que sin duda me vino por influencias de mi maestro y amigo Harold Gramatges, que desde que era muy niño y me empezó a dar clases, me decía: “falta de información es falta de imaginación”. Y es algo que le he repetido a todos mis alumnos y amigos siempre, porque creo que es un gran consejo. Esto creó a lo largo de mi vida la necesidad imperiosa de conocer y estudiar, en la medida de mis posibilidades, todo lo que se ha escrito antes para el instrumento o el género que voy a abordar. Ya es parte de mis supersticiones habituales… Pero, volviendo a la obra escénica, concebida para mezzo-soprano, bailarines, ensamble y electrónica pre-grabada, versa sobre el eterno femenino, el amor y el erotismo. Bretón decía que el único arte digno del ser humano, capaz de llevarlos más allá de las estrellas, era el erotismo. Y ésta es una obra que supongo tendrá varias facetas, porque me llevará algún tiempo completarla por sus dimensiones y el plan que tengo: sólo la primera parte titulada “Teogonía”, dura ya cuarenta y cinco minutos, la cual espero poder entregar la semana próxima a los músicos, al coreógrafo y el director escénico. Tengo intención de traer a mi obra varios de las personajes clásicos de las tragedias greco-latinas, porque para mi en ellas están descritas, sin parangón alguno, muchas de las situaciones posibles que una mujer puede afrontar en relación con el sexo, el poder, la familia, la traición, el parricidio, el incesto, el fratricidio, etc. Quiero que la obra sea una exploración histórica del amor, el

poder, lo erótico y todo lo que los relaciona; siempre con la mujer como centro. Todos los músicos son mujeres, así como uno de los dos bailarines que necesito en la obra. De todas formas, en caso de que en el futuro incluya más miembros del ensemble, si son hombres, pues tendrán que vestir como mujeres. Y todo compositivamente enfocado desde mi forma usual de trabajar con los intérpretes: los músicos tendrán que danzar, actuar, cantar a solo y coralmente, y por supuesto, tocar sus instrumentos. Como dice una comedia que ponen todo los fines de año en la televisión justo antes de la medianoche: “The same procedure as every year, James”…

Hay una idea que late en la obra constantemente: por qué en casi todas las culturas y religiones la mujer es siempre la culpable de todos los males del universo. Ese abuso contante sobre ellas, la violencia, la discriminación, las violaciones masivas a las que muchas veces son sometidas... Quiero también llevar algunas historias extremas de mujeres que han sobrevivido a todas esas situaciones dramáticas. Es por esto que en la primera parte, Pandora, al venir a la vida, increpa a Dios con el siguiente texto: «How did I grieve You, King of Heaven, to drive me to endure such dangers and pain, so many trials and humiliations? To be blamed for all evils on Earth! How there can be such anger in Your mind, God? Why?». El libreto está inspirado en muchas de mis lecturas de los clásicos y de autores que admiro, la lista es muy larga, sólo espero poder estar a la altura…y que los Dioses me ayuden!!…

M.A.M.: Por último, usted impartió desde 1996 a 2002 composición en el Conservatorio de Música de Camagüey. ¿Algún consejo para los compositores más jóvenes?

L.A.: Decía Gombrowicz que ésta era una pregunta desagradable pero obligatoria para todos los escritores: “¿Hasta qué punto son verdaderos, vivos, los versos que estoy escribiendo?” Pero además, creo que es muy importante no perder nunca la curiosidad, no acomodarse, y pensar que siempre hay mucho que aprender de todo y de todos, que esta es una profesión de por vida, en la cual, como bien decía Chaplin “todos somos aficionados porque la vida no alcanza para más”. Vivimos en una sociedad cansada, sin memoria, con poca capacidad para ser removida de sus asientos y, al menos para mí, la función primordial del Arte no es hacerte sentir cómodo, o adormecerte placenteramente en el sofá. Eso se lo dejamos al entretenimiento, del cual tenemos demasiado. El Arte debe estremecerte, sacudirte del mundo en el que crees vivir, sacarte el hígado y el alma y hacer que te cuestiones la existencia. Para terminar cito al gran poeta E.E. Cummings: «To be nobody -but yourself- in a world which is doing its best, night and day, to make you

everybody else, means to fight the hardest battle which any human being can fight; and never stop fighting».

¡Gracias! (MCAM, Córdoba, Julio de 2016)