

Camilo Irizo.- Compositor, gestor, programador de RNE, profesor; no es poco, ¿verdad?

Alfredo Aracil .- Es verdad, no es poco. He tenido la suerte de poder desarrollar mi actividad en facetas muy diversas y he disfrutado muy buenos momentos en cada una de ellas. Creo que trabajar y conocer la música, el arte, la cultura, desde puntos de vista tan distintos (la creación, la gestión, la difusión, la reflexión, la enseñanza...) me ha enseñado mucho y me ha ayudado a comprender mejor el sitio y la importancia que corresponde a cada uno.

C.I.- ¿Cómo logran sobrevivir tan diversas actividades en una misma personalidad?

A.A.- Cuando miro hacia atrás y veo todo lo que he tenido ocasión de hacer, me cuesta trabajo a mí también comprender cómo he podido llevarlo a cabo. Creo que el secreto ha estado en trabajar mucho, organizarme bien la cabeza, aprovechar la experiencia, que me ha ayudado a ser cada vez más eficaz pese a mi espíritu, digamos, perfeccionista, y en no acaparar, en renunciar por temporadas a algunas actividades para poder centrarme en las otras. Creo que me viene bien, que me oxigena hacer cosas diferentes. Aunque ahora estoy más centrado en componer, no he querido abandonar del todo mi labor docente y algunas colaboraciones en el campo de la gestión.

C.I.- En música, en el arte en general, son necesarias muchas condiciones para que se produzca una buena obra de arte. ¿Cuál prefieres sobre otras?

A.A.- No podría quedarme con una sola. Hay, por ejemplo, dos, la inventiva y una buena factura técnica, que si no alcanzan, tanto una como otra, un cierto nivel es muy difícil que la obra merezca la pena... y añadiría una tercera condición, más compleja, que depende no sólo de las cualidades de la obra de arte sino también de las del espectador: la comunicabilidad. Pero no estoy hablando, cuando pienso en una buena obra de arte, de una comunicación fácil o inmediata sino de algo más rico y polifacético; por hacer un símil literario, no me refiero a la forma de comunicar de un panfleto o un titular de prensa sino a la de un ensayo o un poema.

C.I.- ¿Indefectiblemente nuevas soluciones devienen viejos dogmas?

A.A.- Suele ocurrir cuando se divinizan por los seguidores de quienes las idearon. Pero pertenecemos ahora a una época que, salvo en los casos de epígonos así y algunos nuevos profetas, prefiere y defiende (yo lo prefiero así)

el pensamiento débil, en el que cabe la duda, la diferencia y a veces hasta la contradicción.

Sólo unas décadas antes, las vanguardias parecían tenerlo todo muy claro, y parecían muy seguras de qué era lo que no se debía hacer, y acabaron creando reglamentos, de planteamientos fuertes, intransigentes..., de academicismos, podríamos decir, pues tan "academias" terminaron siendo el serialismo de Darmstadt como los epígonos de John Cage. Hubo un momento en el que, para algunos, si se escribía una quinta justa o cosas por el estilo, se estaba en el camino del pecado cuando no de la reacción. Incluso, para otros, simplemente el hecho de escribir música con sonidos afinados o con instrumentos convencionales ya significaba también una actitud reaccionaria.

Había mucha estrechez de miras, aunque no por eso hay que echar en saco roto todo lo que se decía. A lo mejor, lo que seguimos haciendo muchos de nosotros, componer música para ser ejecutada por instrumentos tradicionales en escenarios tradicionales es una ruina de la vieja burguesía europea, todavía emperrada (emperrados todos) en buscar estructuras lógicas, nuevas especulaciones y formas nuevas de desarrollar el ceremonial de la música, del concierto, propias del siglo XIX.

C.I.- ¿Crees, por tanto, que hoy día los aparatos teóricos son más condescendientes entre sí, que no se necesitan posiciones muy enfrentadas para justificarse indefinidamente?

A.A.- Sí. Creo que en asuntos de estética y de reflexión o indagación sobre el arte, la intransigencia es más fruto de la ilusión o del marketing que de la inteligencia. Los compositores de los que me siento más cercano no tienen, no tenemos, nombre generacional, que yo sepa, no tenemos tampoco recetas que enseguida se puedan aprender. Ni tampoco se puede decir que seamos o componamos de algún modo especial o que tratemos de aniquilar algo precedente. Nosotros, salvo excepciones, hemos sido más flexibles, más abiertos que otras generaciones anteriores. Estamos formando parte de una enorme diversidad y me parece que cada uno de nosotros incluso trata de conquistar y defender esa diversidad también dentro de la propia creación. Ese rechazo de la intransigencia, de los patrones únicos, nos ha llevado a plantearnos otras posibilidades, fruto también de esta misma actitud que no quiere ser excluyente de nada.

C.I.- ¿Qué posibilidades?

A.A.- Muchas veces en nuestras fórmulas, nuestros lenguajes compositivos, nuestros sistemas, coexisten con naturalidad, sin artificio, lenguajes y procedimientos muy distintos entre sí. Yo utilizo, por ejemplo, una cita de una

balada medieval o de un cuarteto de Beethoven, poniendo una nota tras otra y luego tratando la sucesión como si fuera una serie que se puede retrogradar, invertir, etc. Es, en este caso, la unión de un contenido medieval (o de cualquier época) y un procedimiento del siglo XX para conseguir determinados fines, a veces con intención meramente sonora, otras estructural, otras retórica, pero con la misma naturalidad con la que en una sonata para piano de Liszt aparece una fuga extraordinaria. Algún intransigente de la época podría decir, en este caso, “¿pero qué hace un romántico mezclando una forma del clasicismo como la sonata con un procedimiento de desarrollo musical del barroco?”; sin embargo, ahora nos parece absolutamente natural, incluso sirvió para que la música se ensanchara y nos mostrara posibilidades hasta entonces imprevistas.

La verdad es que no tengo la intención de parecerme a Liszt pero sí deseo que nadie me venga diciendo cuáles son los límites de lo moderno, ya que cuando empezamos los autores de mi generación a componer estábamos un poco hartos de que nos dijeran qué es lo que teníamos y no teníamos que hacer.

C.I.- ¿Todo podía valer?

A.A.- Casi. No digo que todo valga por las buenas, sino que todo "podría valer"; que merece la pena preguntarse por la cara y la cruz, digámoslo así, de cada una de las posibilidades ante nosotros a la hora de pensar qué quiero hacer o cómo lo quiero hacer. Todo encontraría su justificación no en recetas o normas a priori sino, pura y simplemente, pensando (yo sigo pensando así) en la calidad y el interés del resultado final. Esto devolvía la responsabilidad al compositor, indudablemente, y en cierto modo la intranquilidad, porque al desaparecer las fronteras entre lo adecuado y lo inadecuado, ya no existían para nosotros garantías teóricas de estar en el buen camino; incluso estábamos negando que hubiera un buen camino o que hubiera malos caminos. Buena parte del interés de nuestras decisiones en el momento de componer dependería, acabo de decirlo, del resultado y no tan sólo del planteamiento.

C.I.- ¿Qué caracteriza hoy tu música? ¿Piensas que ha podido llegar a originar algún tipo de norma en otros?

A.A.- Quizá, desde un punto de vista técnico, la mezcla de procedimientos; no me refiero a utilizar sucesivamente procedimientos distintos a lo largo de una pieza, sino a combinarlos y manejarlos libremente en una misma estructura. También, la metaescritura: la utilización como cita, base para una paráfrasis o simple materia prima, de fragmentos o estructuras de otras épocas, otros autores o de otras obras mías. Desde un punto de vista sensorial, creo que una cierta austeridad y la mezcla casi indivisible de lo intelectual y lo emocional. Y desde un punto de vista, digamos, filosófico, la concepción de la Historia (del pasado y

el futuro y de la tradición) no como una línea donde sólo se puede ir hacia delante o hacia atrás, y chocar entre sí los que andan en direcciones contrarias, es decir, no como proceso sino como cultura, que puede ser visitada desde cualquier punto y en cualquier dirección, de manera no dramática.

Para mí, tan pasado o presente puede ser Dufay como Stockhausen, porque, en definitiva, ¿dónde está el límite para que algo empiece a ser pasado? La verdad es que no he encontrado la manera de establecerlo. De lo que estoy seguro es de que mirar a Stockhausen o a Ligeti con ojos de bobo es tan poco creativo y tan nostálgico como mirar a Dufay o Brahms con los mismos ojos. Se trata de una cuestión de actitud, de la forma de mirar y de la intención.

Que algunas de estas características hayan podido convertirse en norma para otros, no lo creo; ni sé si habrán influido en otros. La verdad es que ni siquiera sé qué porcentaje tiene de original mía esta manera de hacer y plantearse la música; probablemente es fruto de una sensibilidad mucho más extendida.

C.I.- ¿A qué crees que deba satisfacer la música?

A.A.- En mi caso, como compositor y también como oyente, debe satisfacer la inteligencia y la emoción.

C.I.- ¿Eres de los que piensan que se puede o que no se puede enseñar a componer?

A.A.- En sentido estricto, tal vez no se puede enseñar; pero estoy convencido de que se puede ayudar (y mucho) a ir aprendiendo a componer. La enseñanza de procedimientos técnicos, el análisis crítico, los consejos y opiniones más diversos, así como la asistencia a ensayos y el contacto con los intérpretes son caminos muy eficaces, aunque el verdadero aprendizaje depende de quien quiere aprender, no de quien quiere enseñar.

C.I.- La música es un buen refugio contra...

A.A.- La buena música, como toda la cultura con ambición, es un buen refugio contra la mediocridad.