

Camilo Irizo- Por qué crees que el desconocimiento hace siempre necesaria una “prueba de verdad”? (me refiero a la justificación de las obras)

César Camarero- Al tratar de responder a esta pregunta, me viene a la memoria una anécdota: hace poco tiempo durante los ensayos para la interpretación de una obra mía, un músico joven del ensemble, muy buen músico pero con muy poca o ninguna experiencia en música de ahora, me preguntó: “pero, esta música ¿expresa algo?”, y yo le dije: “y la Fantasía en Re Menor, de Mozart ¿expresa algo?... Si tú me dices lo que expresa la Fantasía en Re Menor, de Mozart, yo te digo lo que expresa mi obra”.

La verdad es que no creo mucho en que el arte se puede explicar, ya que tampoco creo que se pueda entender, así que toda justificación en ese sentido me parece superflua. El arte es más bien una especie de necesidad, como respirar o amar. El que no tenga esa necesidad, no sé si será más feliz o menos que el que la tiene, pero no tengo muy claro el que se pueda “enseñar” a tener esa necesidad, ni tampoco tengo la seguridad total de que sea recomendable hacerlo.

Si un poeta o un filósofo escriben sobre mi obra, creo que el texto resultante será válido en la medida que tenga calidad literaria, en la medida que sea “formalmente inteligente”, independientemente de que sus tesis sobre mi obra coincidan o no con lo que yo pienso. En otras palabras, creo que todo comentario que se hace sobre la música, sobre el arte en general, es, en el fondo, literatura, y como tal puede ser literatura buena o mala. Y yo ya tengo bastante con escribir música, no entiendo porque además constantemente se me invita a hacer mala literatura.



Precisamente hace poco tuve que escribir unas notas al programa, que aproveché, como hago muy a menudo, para hacer una reflexión sobre las notas al programa mismas. En el texto escribía que para mí hacer esa especie de análisis en miniatura que es tan habitual, me parecía como un cine al que vamos a ver un película de suspense, y, cuando estamos comprando las entradas, en la taquilla nos dicen quién es el asesino, y nos recuerdan que tal o cual personaje, que el director nos va a hacer aparecer

como sospechosos durante la última media hora, en realidad es una bellísima persona que al final salva a la chica.

Ya que esta entrevista la estoy contestando en mi casa, a través de internet, no resisto la tentación de citar un prólogo de Borges a una edición de sus poemas escogidos:

“A principios del s. XVII, Francis Bacon sugirió que la historia no debería limitarse a la crónica de casa reales, de vicisitudes políticas y de guerras, y que podría también abarcar las ciencias y las artes. Este consejo ha sido acatado; el abuso de la historia es uno de los males de nuestro tiempo. La literatura suele escribirse en función de la historia de la literatura, señaladamente en los Estados Unidos y Francia, que abundan en cenáculos, en escuelas, en precursores, en manifiestos, en litigios, en generaciones, en fechas y en polémicas de prioridad.

Sé de poetas admirables -Enrique Banchs, Arturo Capdevila, Toulet-, que han sido relegados al olvido, porque no fueron otra cosa que admirables poetas, que no modificaron el curso de la literatura.

Las universidades prefieren la bibliografía a la lectura de los libros. El Oriente, en cambio, entendía que todo es muy antiguo, o impersonal, o contemporáneo, lo cual al cabo da lo mismo. Winternitz afirma que el Indostaní atribuía sus vastas epopeyas a una divinidad, a una secta, a un personaje de fábula o simplemente al Tiempo.

Yo desearía que este volumen fuera leído sub quadam specie aeternitatis, de un modo hedónico, no en función de teorías, que no profeso, o de circunstancias biográficas. Lo he compilado hedónicamente; sólo he recogido lo que me agrada o lo que me agradaba en el instante en que lo elegí. (...)”

C. I.-De las relaciones formales complejas ¿se pueden extraer conclusiones afectivas?

C. C. Es una pregunta muy interesante y muy compleja, y me da la impresión de que lo único que podemos hacer con ella- con una pregunta así-, es reflexionar sobre ella, realizar aproximaciones especulativas. Y creo que tal vez sea peligroso tratar de responderla taxativamente, ya que de ello se pueden derivar actitudes más o menos dogmáticas.

Yo, particularmente, siempre he pensado que la intuición y la razón, la sensibilidad y la inteligencia, son parte de una misma cosa, y hace mucho tiempo que no puedo- ni quiero- ver en qué punto estoy utilizando el intelecto y en que punto la intuición. Además, creo que la separación entre ambos es una ilusión; claramente cuando pensamos que estamos siendo intuitivos también

está funcionando al mismo tiempo -en mayor o menor medida- nuestra inteligencia, y viceversa.

De la misma manera, siempre he pensado que en el arte no hay contenido, sólo hay forma. Es decir, no hay un “mensaje” o “contenido” independiente de la forma - y que esté de alguna forma “ contenido dentro de ésta”-, sino que el “contenido” es la forma misma, que a través de las relaciones estructurales se nos presenta como un microcosmos, una especie de “modelo del mundo” que nos “muestra aspectos” (¿ocultos?) acerca del mundo mismo.

Esto no quiere decir, en absoluto, que no me interese por los aspectos emocionales –irracionales, relativos al misterio- en una obra de arte. Pero esos aspectos yo los “digo” en música, y me resulta muy banal y muy pueril tratar de expresarlos en palabras, ya que tengo un gran respeto por la labor de poetas y filósofos. Creo que lo que yo puedo comentar en palabras está relacionado con los procesos más o menos racionales que interviene en la construcción de la forma, ese “modelo del mundo”, construido con el mayor cuidado posible y con mucha atención a las relaciones fructíferas que surgen entre los elementos y los procesos. Y de lo demás hablan ya los poetas y los filósofos mucho mejor que yo.

Según todo lo dicho, parecería que la respuesta a la pregunta es “sí”; creo que el grado de profundidad emocional de una obra de arte y el grado de profundidad en las relaciones que determinan la forma, deben estar relacionados de alguna manera. Pero no sé exactamente en qué consiste esta relación, ni creo que me interese demasiado averiguarlo. De hecho dudo mucho de que tal cosa se pueda llegar a “saber”.

C. I.- ¿Qué es más importante, descubrir el aspecto formal de la obra o ese otro “lado misterioso”?

C. C. Esta pregunta creo que está ya un poco contestada en la anterior. Creo que no se trata tanto de responder la pregunta, como de hacer una crítica a la pregunta misma. ¿Por qué nos hacemos preguntas como esta? ¿No está fallando algo en nuestra forma de pensar? ¿Acaso no es esta pregunta el síntoma de algo que no está bien integrado en nuestro pensamiento musical? Parece que en la respuesta a la pregunta debe estar de alguna forma la idea de que gana la inteligencia o la intuición, pero que inevitablemente tiene que ser una más que la otra, ¿por qué? ¿Cómo responderíamos a esa pregunta si estuviéramos hablando de la “Pasión Según San Mateo” de Bach, o de “las Meninas” de Velázquez?. Para que se entienda lo que quiero decir, se me ocurre pensar que, para mí esta pregunta suena como: ¿Qué es más importante,

descubrir la música, o descubrir la música? – o ¿a quién quieres más: a papá o a mamá?-.

Por supuesto, todo esto concierne sólo a los compositores, intérpretes, críticos etc...El público no tiene que ser especialista, no tiene que saber cómo funciona la forma sonata para disfrutar una sonata de Mozart. La forma artística se comunica de una manera directa –poética- con la audiencia, y principalmente ese hábito de la escucha, -y de muchos tipos de música diferentes-, es lo que pueda tal vez crear un público de auténticos aficionados

C. I.- ¿De qué se puede alimentar un compositor a la hora de escribir?

C. C. Decía Stockhausen en los años 60, que somos como transistores, que estamos constantemente recibiendo estímulos –físicos y psíquicos- de nuestro espacio directo y de radiaciones cósmicas, del tiempo presente y de la súbita aparición de recuerdos inconscientes. Los creadores tal vez tenemos las antenas más abiertas que el resto de la gente, y creo que estamos constantemente procesando experiencia tras experiencia.

Son muchas y muy variadas las manifestaciones que me sirven de “alimento”- me encanta la metáfora-, así que voy a tratar de responder la pregunta ciñéndome a lo que considero más importante:

En cuanto a la música, el arte y la cultura en general, aparte de tantos clásicos imprescindibles, hay muchísimas obras fundamentales para mí. Me limitaré a nombrar a cinco poetas que me han aportado muchísimo: Alejandra Pizarnik, Vicente Huidobro, Juan Eduardo Cirlot, Juan Larrea y Alberto Caeiro, etc...

También tiene mucha importancia para mí la experiencia poética de lo cotidiano; cada momento –ahora mismo también- mientras escribo- está lleno de estímulos, de colores, de olores, de sensaciones únicas, de instantes que ya no volverán a repetirse nunca, experiencias psicológicas cotidianas que están íntimamente relacionadas con la práctica de escribir música....

De todas formas, cuando estoy trabajando muy intensamente en la composición de una obra, normalmente no leo ni escucho música ni nada parecido (ni siquiera me acuerdo, ni mucho ni poco, de lo que he leído o escuchado). Me da la impresión de que estoy más bien en una especie de estado meditativo, de alguna manera vaciado de todo condicionamiento, para seguir con el mayor cuidado y atención posible el momento en el que “surge la forma”.

C. I.- ¿En qué medida está presente el pasado en tu música?

C. C. (Se me ocurre que es una forma de enunciar la pregunta curiosa, si pensamos en la palabra “presente” en el sentido de “el presente”, de momento temporal, en vez del sentido de ubicación . Tal vez se podría preguntar: ¿En qué medida está pasado el presente en tu música?)



Supongo que nuestro pasado musical está siempre presente en lo que hacemos, lo queramos o no, no creo que pueda ser de otra forma, aunque una parte de lo que se dio en llamar vanguardia se haya empeñado tanto en querer romper con el pasado.

Para mí el pasado es tanto la música de Haydn, como el Concierto para Piano de Carter, como la música de Machaut, como mi propia música de hace cinco o seis años. Y claro está, todas estas músicas del pasado me pueden influir. Aunque las influencias de cada una de ellas son muy distintas, en diferentes niveles, como es lógico.

Lo que sí es cierto es que, por el motivo que sea, no tengo ninguna necesidad de negar la influencia del pasado, pero tampoco de afirmarla, en absoluto. Hace tiempo que me siento alejado de la idea vanguardista de que no se puede hacer tal o cual cosa o utilizar tal o cual elemento musical, por considerarlo “pasado de moda”. Pero también es verdad que no me planteo muy conscientemente las influencias que pueda haber en mi música de tal o cual obra del pasado; no siento la necesidad de reivindicar la presencia del pasado en mi música.

Es, en todo caso, una influencia más que está ahí. Aunque, por supuesto, la vuelta a escuchar y analizar a los clásicos es algo de lo que se aprende constantemente.

C. I. - ¿Son posibles tantas músicas como personas?

C. C. Para mí, de alguna manera, es esto lo que sucede de hecho. Primero el compositor escribe la partitura, después es trabajada por el intérprete, pero la música en realidad no está si no hay un oyente, o habría que decir mejor un “escuchador”. Y es claro que la subjetividad de las experiencias de cada

escuchador hace que una misma partitura, interpretada por los mismos intérpretes, se convierta en dos cosas distintas para dos oyentes distintos. Esto lo he discutido muchas veces con amigos escritores; si yo me leo Justine de Durrell, y otra persona se lee Justine de Durrell, en realidad no estamos leyendo los dos la misma novela. El nombre y el objeto-libro es de alguna manera una parte importante, aunque también es una convención. Una parte importante que sólo tiene sentido cuando se pone en consonancia con nuestro propio contexto personal, nuestra imaginación y nuestros propios prejuicios.

Por supuesto a mí me gusta mucho que, tanto los intérpretes como el público – siempre que sean sensibles y más o menos serios- me hagan ver algún aspecto de mi obra en el que yo no había reparado, o que lo relacionen con tal o cual situación de otra disciplina que no conozco. Esto no puede más que resultar enriquecedor para mí. De hecho, aunque sea un tópico, me parece bastante acertada la metáfora de que las obras son como los hijos; uno los tiene, los cuida, y luego se van de casa y viven su vida, independientemente de lo que hubiéramos podido pensar para su futuro.

C. I. - ¿Qué cuota de importancia tiene el intérprete en la creación de una obra?

C. C. La colaboración con el intérprete es algo fundamental. Para mí la obra no es la partitura, es, sin duda, lo que sucede en el concierto. Así, la obra, lo que realmente llega - o no llega- al público es siempre el trabajo en equipo entre los intérpretes y yo. No existe la obra como objeto platónico, independientemente de su interpretación pública.

Además me interesa mucho el concierto como momento de comunicación poética, el momento en el que *está sucediendo* la obra.

En el ambiente en el que crecí musicalmente lo normal era que los compositores vieran a los intérpretes como meros vehículos para la transmisión de su genio a la humanidad. Y que si la interpretación no era todo lo buena que cabía esperar, en realidad esto no importaba, pues la partitura tenía tales o cuales grandes virtudes que la harían merecedora de un puesto en la “Historia”.

A mí, personalmente, no me interesa lo más mínimo lo que suceda con mi música cuando yo ya no esté sobre este planeta. No me interesa la promesa de un cielo cristiano en el más allá de la “Historia de la Música”. Quiero comunicarme con el público *aquí y ahora* de la manera más intensa posible.

Es por esto que casi siempre corrijo las obras después de la primera interpretación, y trato de adaptarlas lo más posible a los instrumentos, trabajando mano a mano con los intérpretes.

Además pienso que cuando se trabaja estrechamente en colaboración surge algo que “es más” que la simple suma de un buen intérprete y una partitura de calidad; a veces surge una dinámica de desarrollo, una especie de feedback, que puede llegar a crear momentos de rara intensidad poética.

C. I. - Que un grupo de compositores e intérpretes se unan para proyectos comunes ¿es bueno o malo?

C. C. En principio creo que es bueno, ¿por qué habría de ser malo? Si los compositores y los intérpretes en cuestión están unidos en proyectos de calidad, el resultado sólo puede ser bueno, no creo que nadie piense que pueda no ser bueno.

Lo que sí me parece importante es que se vayan programando más y más conciertos monográficos, o conciertos con obras de dos autores. No estoy muy convencido del formato de concierto al uso, ya sea con obras de siete u ocho autores contemporáneos, o con mezcla de modernos y antiguos.

A mí, personalmente, me interesa sobre todo trabajar en espectáculos escénicos, con intérpretes convencidos –no simplemente profesionales–, situaciones en las que el espectador no tenga que cambiar de lenguaje radicalmente cada diez minutos. Siempre he comentado que los conciertos son un poco como si cuando vamos al cine viéramos siempre colecciones de cortos, y sólo muy de vez en cuando un largo. Colecciones de cortos en las que, a lo mejor lo que nos interesa de verdad es sólo uno de los cortos, pero no tenemos más remedio que verlos todos. Esta es una situación un poco extraña que sólo se da en el mundo de la música. Comparemos la proporción que hay de colecciones de cuentos de varios autores en el mercado, con los libros editados firmados por un solo autor.

Además este tipo de situación parece que te obligara a defender la “mal llamada música contemporánea” en su conjunto, cosa que a mí, particularmente me resulta un poco incómodo; lógicamente hay compositores que me gustan mucho y otros que no me gustan nada (imaginemos a Tapies teniendo que defender la plástica contemporánea en su conjunto, o a Roberto Bolaño teniendo que defender la literatura contemporánea toda, para que veamos lo absurdo que resulta).

C. I. - Tu último gran descubrimiento

C. C. Es sin duda la última música de Mario Davidovsky. El verano pasado estuve en Nueva York donde tuve ocasión de conocerle y charlar con él después de un concierto dedicado a su música, que me impresionó profundamente. La interpretación también fue impresionante, a cargo de Speculum Musicae, uno de los mejores grupos de allí.

Me parece increíble que un artista de tanto talento sea tan poco conocido, no sólo en España, sino en toda Europa. Sobre todo cuando en la vieja Europa tenemos a tantas figuras de su generación que han disfrutado de una fama tan gigantesca, y que al final han resultado un tanto decepcionantes.

Desde que volví de Nueva York le he comentado a todos los grupos, organizadores de conciertos, etc... lo importante que me parece la última música de Davidovsky, y les he instado a que la incluyan en sus conciertos. Es la música de un artista que sabe muchísimo, y que tiene la fortuna de vivir en un país que no está muy atento a los dogmas - ni de un lado ni de otro-. Además me da la impresión que la edad le ha debido de otorgar un peculiar sentido de la libertad artística, por lo antidogmático de su obra más reciente. Su música es esencial, austera, y al mismo tiempo muy libre, es muy lúcida e inteligente y al mismo tiempo muy sensual y muy comunicativa.

También me gustaría hablar de otro descubrimiento, aunque este tuvo lugar hace unos años, cuando, casi por azar, cayó en mis manos un disco con obras orquestales de José Luis de Delás. Me impresionó mucho esa música de gran intensidad poética. Poco después tuve el placer de conocerle, y he seguido profundizando en su música, que me parece una de las más interesantes del panorama Europeo de nuestro tiempo, y, sin duda alguna, merecería mucha más atención por parte de los programadores y de los intérpretes.

La música del portugués Emmanuel Nunes también fue un hallazgo importante para mí. Hace algunos años coincidí con él en el Festival Ensembles, en Valencia. Nunes dio una charla sobre su música en la que nos hizo escuchar algunas grabaciones de su música más reciente, que me pareció de lo mejor y más original que he escuchado en los últimos años.

Otro descubrimiento –en este caso redescubrimiento, lógicamente- muy importante para mí en los últimos años, es la música de Franz Joseph Haydn, en la que encuentro hoy en día una reflexión constante- reflexión en música, claro-

sobre aspectos de sintaxis musical con los que me identifico mucho , además de un placer constante para la escucha.

Por último no quiero dejar pasar esta pregunta sin hacer alusión a la grabación de Carlos Kleiber y la Filarmónica de Viena, de la 5ª y la 7ª sinfonías de Beethoven de mediados de los 70, para el sello Deutsch Grammophon. Esta impresionante versión grabada está, sin duda, entre lo que más me ha hecho reflexionar últimamente, y me ha influido mucho a la hora de componer.

C. I. - La música te reportará...

C. C. Tanto en mi vida personal como en la composición intento no esperar nada de ninguna situación, y sí valorar mucho lo que me es dado.

La música me ha dado mucho, y supongo que me seguirá dando mucho en el futuro. Pero yo no me planteo una carrera de compositor, en el sentido de conseguir tal o cual meta. Cada nueva obra acabada y estrenada, esa es para mí la única meta. Uno no está metido en este lío para conseguir tal o cual objetivo, ni mucho menos. En ese sentido me gusta mucho lo que decía la escritora Ana María Matute: "Yo no escribo para ser más feliz, ni para ser mejor persona, ni para que me quieran más... escribir para mí es una manera de estar en el mundo".

Como he dicho a mí me interesa fundamentalmente el proyecto en el que estoy trabajando en cada momento, y lo que me reporta la música me lo está reportando siempre en el momento del trabajo. Ya he citado también que no me interesa nada la posteridad, y además todos trabajamos sin poder saber en realidad qué es lo que va a quedar y que no. Simplemente trato de hacer el mejor trabajo posible cuando estoy componiendo. Y luego procuro olvidarme muy rápidamente, antes de empezar la siguiente obra, para empezar a componer otra vez desde cero, sin estar condicionado por los posibles aciertos o desaciertos de la obra anterior.

En relación con esto, hay una anécdota de Borges con la que me siento identificado; alguien le preguntó sobre sus comienzos, y Borges contestó que él, en principio era lector. Y más tarde se dio cuenta de que había libros que él quería leer y que no los había escrito nadie, y así fue como comenzó a escribir.