

## ENTREVISTA A ELENA MENDOZA

Por Camilo Irizo

*Elena Mendoza López, compositora sevillana actualmente afincada en Berlín. De su extenso currículum se deduce que es ya una de las firmes realidades que poseemos en estos momentos. Hemos tenido la suerte de conocerla y de estrenar dos obras suyas. Y ahora también de conocer algo más de su personalidad y de sus pensamientos como compositora.*

**Camilo Irizo.-** ¿Es la música de creación actual la "oveja negra" de la música culta?

**Elena Mendoza.-** La música de creación siempre supone un riesgo para el oyente. Primero, porque se ve confrontado con una gran multiplicidad de lenguajes, a veces desconocidos, y segundo porque la calidad de las obras no ha sido todavía filtrada por la historia y el oyente tiene que emplear su sentido crítico de un modo mucho más acusado. Pero ahí está lo interesante del asunto. Quien no arriesga no gana...

**C. I.-** ¿Dentro de la complejidad y diversidad de estilos, qué cosa común crees que nos quedará para que nos identifiquen y definan dentro de unos lustros?

**E.M.-** Creo que la característica más significativa del momento actual y probablemente de los años venideros es el interés por lo multidisciplinar, por la interacción con otros medios, ya sea video, danza, teatro, instalación... este interés está presente en todos los estilos, desde los más tradicionales hasta los más abstractos, desde la "Literaturoper" hasta la instalación sonora, y también en todos los países occidentales. Una vez que se ha aceptado la coexistencia de una pluralidad enorme de lenguajes, la inquietud de los compositores está muy centrada en buscar nuevas formas de presentación, de diálogo con el entorno sociocultural y de intercambio con otras formas de expresión. Si hay algo que nos diferencia de otras épocas, creo que es eso. Es algo que está en

el aire, en el Zeitgeist. También en las artes plásticas y en el teatro se observa la misma inquietud por lo multidisciplinar.

**C. I.- ¿Una característica diferenciadora en tu música?**

**E. M.-** Mi música es la resultante de dos vectores: la imaginación tímbrica y la exploración formal de distintas vías narrativas. El procedimiento es la imaginación de uno o varios sonidos, el análisis de sus características y, partiendo de éstas, el planteamiento de una red de relaciones formales que permitan a estos sonidos echar a andar en el tiempo y "contar una historia". O bien a la inversa: Imaginar un modo de narrar e inventar sonidos que puedan llevarlo a cabo. Siempre partiendo de una estética de la integración, en la que todos los parámetros y todas las técnicas empleadas están al servicio de esos dos pilares: el sonido y la narración.

La idea narrativa me lleva a menudo por derroteros extramusicales, como pueden ser planteamientos espaciales y teatrales, pero estos planteamientos no son un añadido a la idea musical, sino que están en la esencia misma de la composición, son un elemento más al servicio de sonido y narración. En consonancia con esta estética de la integración, en el campo del teatro musical busco decididamente una interacción entre los distintos medios, es decir, el que los medios del teatro sirvan para hacer música y los medios de la música para hacer teatro, que la obra sea concebida como un todo desde el primer momento.

**C. I.- Está claro que los compositores actuales no componéis con una idea narrativo-musical semejante al movimiento romántico. ¿En qué términos se plantea la cuestión escénica en la creación musical actual?**

**E. M.-** Encontrar un lenguaje escénico personal es una tarea tan complicada como encontrar un lenguaje musical propio, y esto es algo de lo que muchos compositores no son conscientes. Voy a provocar un poco: en el noventa por ciento de las producciones de teatro musical contemporáneas a las que asisto, no encuentro una relación de necesidad entre la música y la escena, la mayoría de los compositores hacen su música y la "pegan" a un concepto escénico que

les viene dado desde fuera. Esto no me vale en ningún caso. El teatro musical es un todo, en el que la música debe ser imprescindible para contar una historia, no un añadido.

Pero entre los planteamientos serios, en el momento actual hay miles de opciones diversas: en un extremo estarían los compositores que, aun trabajando con textos, abstraen el elemento teatral, como puede ser el caso de Lachenmann. En el otro extremo estarían compositores como Georges Aperghis, que parten de la esencia misma del teatro y hacen teatro con medios musicales, con los instrumentos, con las distintas posibilidades de la voz, etc.

Esta última aproximación me interesa personalmente mucho más.

**C. I.- Has trabajado con la referencia a Machaut en uno de tus últimos trabajos, con Taller Sonoro. ¿Cómo entiendes el proceso de creación haciendo referencia a otras músicas? ¿Es usual en tu forma de componer?**

**E. M.-** Creo que el estudio y análisis de otras músicas debe ser una constante en la labor de cualquier compositor serio. No es posible crear partiendo de la nada. Crear significa plantear preguntas permanentemente. Para darles una respuesta personal, hay que saber antes cómo las responden los demás. Esto no quiere decir que me interesen la cita o el collage de músicas concretas, muy al contrario creo que mi música está muy lejos de una estética postmoderna. Lo que quiero decir es que una composición es una síntesis personal de muchas influencias exteriores, de muchas obras que se oyen y se estudian a la búsqueda de respuestas.

En el caso del trabajo sobre Machaut, me interesó explorar cómo funcionan las técnicas de organización rítmica del Ars Nova (la isorritmia y la isoperiodicidad), qué posibilidades tienen y cuáles son sus límites, porque yo misma estoy ahora mismo muy centrada en la busca de técnicas rítmicas que me permitan organizar mis "narraciones". Estas técnicas tienen que servirme para dos cosas: una, organizar el discurso musical sin encorsetarlo, y dos, garantizar una unidad global pero permitir una constante variación en el detalle. ¡En

Machaut hice grandes hallazgos! Las dos obras para Taller Sonoro trabajan sobre técnicas rítmicas basadas en las de Machaut, pero no hacen referencias textuales a su obra. Lo que sí hay es una consciente respuesta poética al carácter de cada una de las obras de Machaut que les preceden, pero la relación es muy abstracta y muy personal.

**C. I.- Becada cuatro años por la Junta de Andalucía, y viviendo y trabajando en Berlín, ¿puedes darnos tu visión acerca de las semejanzas y diferencias en las estructuras educativas musicales de ambos países?**

**E. M.-** Hay una diferencia de mentalidad fundamental en los sistemas de enseñanza de los países latinos (España, Francia, Italia) más rígidos y académicos, y los países germánicos, paradójicamente mucho más flexibles. Con esto no quiero tomar partido por un sistema concreto, creo que ambos sistemas tienen sus ventajas. A saber: el sistema universitario alemán parte de la total y absoluta responsabilidad del alumno sobre sí mismo. Se supone, primero que el alumno es el primer interesado en aprender, y segundo que el alumno tiene iniciativa e intereses propios que hay que cultivar y potenciar. El sistema universitario latino, digamos "napoleónico", impone un canon igual para todos, independientemente de las características del alumno, el aprendizaje es mucho más sistemático pero menos individualizado. En el caso de la música, y más de la composición, se trata de formar individuos y no clones académicos, por lo que me quedo con el sistema alemán. Pero hay que reconocer que al sistema alemán no le vendría mal ser un poco más sistemático.

Por otra parte en España sigue habiendo un problema de calidad en las enseñanzas superiores, y esto en mi opinión es debido a la rigidez del sistema, que no permite a los profesores compaginar de forma óptima la enseñanza con una carrera artística de altura. En Alemania, los profesores de disciplinas artísticas enseñan en bloque: una semana al mes, o una vez cada dos semanas, a veces de forma irregular, dependiendo de la agenda de concertista o de compositor. Y ni los alumnos ni la administración ni nadie se queja, porque se entiende que es un lujo tener a un compositor como Wolfgang Rihm en la

Hochschule de Karlsruhe o a una solista como Tabea Zimmermann en la de Berlín, que, al estar en activo, están en condiciones de transmitir una experiencia y un saber hacer enmarcados en la realidad del presente. En España, Tabea Zimmermann no podría enseñar porque no cumpliría con el horario establecido, porque no le reconocerían el título o porque tendría que pasar una oposición decimonónica. Es absolutamente necesario salir de estas limitaciones miopes y flexibilizar las condiciones académicas para poder contar con figuras de altura y mejorar así la calidad de la enseñanza.

**C. I.- ¿Crees en la diferencia entre músicos de diferentes países o escuelas?**

**E. M.-** Sí, por supuesto, la mentalidad y los presupuestos estéticos de cada cultura dan lugar a distintos modos de entender la música. Es importantísimo para un músico conocer otras culturas porque es la única manera de poner en tela de juicio su propio bagaje cultural, asimilado de modo inconsciente. Sólo a partir de esta puesta en cuestión es posible entender en qué consiste la identidad cultural de uno mismo, y decidir conscientemente qué se toma, qué se deja, y qué rasgos de otras culturas se adoptan. A mí personalmente me han influido compositores contemporáneos de muy distintos países, como pueden ser la escuela espectral (Francia), Lachenmann (Alemania), Salvatore Sciarrino (Italia), Hanspeter Kyburz (Suiza)... La ventaja de Alemania, y en particular de Berlín, es que ofrece un espacio abierto en el que se dan cita compositores de muchas culturas, la puesta en cuestión de la identidad es permanente, y esto es fructífero.

**C. I.- ¿En qué sentido se disfruta más la música en los países Centro-Europeos?**

**E. M.-** No sé si realmente se disfruta más, se disfruta más bien de un modo distinto al de los países latinos. La escucha en los países latinos es más

corporal, más extrovertida. La cultura de la escucha concentrada, atenta, intelectualmente activa, a veces durante largos periodos de tiempo, es ciertamente más propia de Centroeuropa. El clima tiene mucho que ver en todo esto...

**C. I.- ¿Seguimos aprovechando la riqueza de nuestro patrimonio popular en la música culta?**

**E. M.-** Tanto la música popular como la culta surgen al fin y al cabo de una misma cultura, de una misma mentalidad. Visto desde fuera, hay una sensibilidad común entre la música de creación y la música popular en Andalucía. Es muy difícil explicar en qué consiste esta forma de sensibilidad, lo cierto es que tenemos rasgos comunes y diferenciadores de otras culturas. Esto no quiere decir en absoluto que los compositores de música "seria" integremos elementos concretos de la música popular. Para un compositor de música "seria", escrita, buscar una forma adecuada de hacer esto sin caer en el más penoso folclorismo se me antoja una tarea prácticamente imposible, y voy a decir por qué: La estructura de nuestra música popular, del flamenco, es fácil de entender y de reducir a un modelo susceptible de ser usado en una composición escrita. El problema es que la complejidad del flamenco reside en los matices de la interpretación: en la longitud de un melisma, en la variación de un modelo rítmico en un momento muy determinado, en la ornamentación que un cantaor concreto le da a una palabra del texto, en definitiva: la quintaesencia es la emoción del momento derivada de la interpretación, y esto no puede ser fijado en una partitura. ¡Y Falla no hay más que uno!

**C. I.- ¿Qué proyecto, de los muchos e importantes que has realizado, resaltarías especialmente?**

**E. M.-** Los proyectos que yo personalmente más valoro de mi "catálogo" no son los encargos de festivales y demás reductos especializados de la música contemporánea, sino más bien aquéllos enmarcados en otros contextos culturales, aquéllos que han encontrado una forma especial de diálogo con el entorno, como decía antes. En concreto, una obra que quiero muchísimo es mi

ópera infantil "Yo soy tú o el robo de la futurina". Fue un encargo del "Dresdner Zentrum für Zeitgenössische Musik" enmarcado en un programa de acercamiento de los lenguajes contemporáneos a los niños. El reto era encontrar una forma de comunicación con la infancia empleando un lenguaje musical contemporáneo propio y sin hacer ninguna concesión a los lugares comunes ni en la música (nada de canciones infantiles) ni en el teatro (obviamos los cuentos y los dibujos animados y nos pusimos a jugar, subrayo jugar, con las grandes preguntas del ser humano). Creo que fue un reto superado con creces, la obra, que fue producida por la ópera de Nürnberg, tuvo un gran éxito desde todas las perspectivas, sobre todo desde la perspectiva de los niños. Lo interesante del caso es que a los niños no les suponía ningún problema aceptar un lenguaje contemporáneo, los únicos recelos vinieron de los padres y los maestros... sospechoso, ¿no?

Este trabajo fue también muy importante a nivel personal porque tuve la posibilidad de explorar las posibilidades escénicas de mi música. Quiero seguir trabajando en este sentido.

**C. I.- La música es gratificante por ...**

**E. M.-** ...porque nos enseña a desenvolvemos en los espacios intermedios entre razón e intuición, y por lo tanto a ser menos infelices.