

Camilo Irizo.- Has comentado alguna vez que tu estilo va tendiendo poco a poco a huir de una complejidad excesiva ¿Puedes explicar desde dónde parte y en qué punto del proceso te encuentras?

Jesús Rueda.- Cada vez creo menos en el estilo. Parece ser que el estilo es muy importante para que nos sintamos identificados con la época que nos ha tocado vivir. ¿Por qué muy pocas veces se pone en tela de juicio dentro del discurso crítico de la Historia el estilo, u otros parámetros, que aceptamos taxativamente como algo necesario y fundamental y que nos etiqueta de cara a los demás, nos homologa como “creadores de nuestro tiempo”? Joseph Joubert escribía a finales del siglo XVIII: “En éste, el estilo nace de los pensamientos; en aquél, los pensamientos nacen del estilo”.

Más allá, mucho más allá del estilo (el envase, ligado a la moda) se encuentra el contenido, que es lo importante en verdad, si el contenido es interesante y consigue comunicar me importa bastante menos el envase que lo contiene (el estilo).

Volviendo a la pregunta sobre la complejidad: debido al manierismo en las últimas etapas de las vanguardias del s. XX el discurso musical sufrió un “recargo” extra y caminó hacia la saturación. En pintura el paralelo sería una mezcla extrema de colores, el resultado, como bien sabemos, es gris, o ruido (brown noise), o resultado estadístico... Con ello no quiero decir que no fuera importante esta etapa histórica (como de hecho lo son todas, inevitablemente) en muchos aspectos, en nuevas perspectivas y percepciones del hecho sonoro, y su aporte fue tenido en cuenta en la música posterior. Por otro lado esa complejidad iba bañada de un halo de oscurantismo místico, de superioridad categórica y del sistema duro como garante de calidad sobre una expresión y un gesto más natural y libre de la música.

En mi caso la huída de un cierto tipo de complejidad fue una respuesta personal a un análisis empírico del triángulo compositor-intérprete-público madurado durante largo tiempo. El organismo ameba (el público) dejó de responder a los estímulos a los que era sometido. Al principio hubo reacción, pero con el tiempo se fue “acostumbrando” al estímulo y ya no respondía. No hablo del público en general sino de uno en particular del que yo también soy miembro activo. O más fácil: dejé de creer en ello porque yo tampoco reaccionaba a esos estímulos. Entendí que la claridad era mucho más poderosa que la oscuridad de la complejidad en el discurso. $E=mc^2$ es una expresión hermosa, es clara y directa aunque tras esa expresión hay una enorme complejidad y abre multitud de caminos. Vuelvo a citar a Joubert: “Se hacen abstractos para parecer profundos”.

C. I. - ¿Observas alguna tendencia específica que diferencie a los compositores españoles de los europeos?. Si es así, ¿supone esta diferencia acercarnos o alejarnos de posicionamientos más actuales?

J. R. - El término “posicionamientos más actuales” de la segunda parte de su pregunta es conflictivo . Creo que no implique aportación cualitativa el que una música sea “más actual” que otra (tal vez sólo en algunos cenáculos de artistas). Esta sería mi opinión, pero en efecto la moda, el último grito, lo más in, lo más moderno, lo último, son conceptos que funcionan tanto en la sociedad de consumo -que tanto criticamos- como en las músicas que nosotros mismos creamos. Hay aquí una gran paradoja porque a menudo se identifica la música culta con el pensamiento, la filosofía y la poética, que pertenecen al mundo de la reflexión, sin embargo entramos de cabeza en el juego de la modernidad.

Queremos estar a la última de la creación contemporánea sin pararnos a pensar en tantos y tantos elementos que hemos dejado abandonados por el camino porque ya no estaban “de moda”. Ahora hay que parecerse a tal compositor porque en el panorama internacional es al que están promocionando todos los festivales. Posiblemente este aspecto se ha ido acelerando en los últimos tiempos hasta perder la perspectiva de algo tan importante como es el sedimento y la reflexión en el discurso sonoro.

Por otro lado, la tan manida novedad- como concepto de ruptura- es patrimonio de la juventud (o de su espíritu; la sociedad actual valora mucho lo joven: “¡Qué grande ser joven!” era un eslogan de El corte inglés de hace bastantes años), un modo de rebelarse contra lo establecido, todos hemos sido jóvenes y hemos soñado con cambiar el mundo, o por lo menos intentarlo. Sobre lo moderno (o novedoso) habría mucho que hablar y este no es el espacio. Desde mi punto de vista sería más importante intentar alcanzar un compromiso más personal, más auténtico, implicando una reflexión cultural y observando la idiosincrasia de cada uno. Hasta hace bien poco la tendencia era huir de todo lo que oliera a español y alabar lo de fuera: no se trata ni de huir ni de hacer algo “español” sino de hacer algo propio y personal en libertad. Es cierto que las principales potencias culturales centroeuropeas soportan económicamente bien sus producciones en cultura y las exportan, y los países que no tienen esa defensa cultural, ¡las importan y las adoptan como producción propia!

Si no hay esa tendencia diferenciadora nuestra con otros países debería haberla. Nos hemos pasado mucho tiempo imitando las “únicas” líneas existentes y la mayor parte de las veces desvinculándolo de nuestro modo de pensar y sentir el hecho sonoro propio de nuestra cultura. Si no vemos claro esto estamos condenados a ser los hijos ilegítimos de una realidad musical que no nos pertenece, seguidores de tercera fila de una música de importación (al respecto aconsejo leer la introducción de Andrew Ford al libro “Música Presente. Ed. Fundación Autor).

También ha pasado con otra músicas: la importación del rock, del pop, del punk... no dejaba de resultar extraño ver a jóvenes españoles con el “uniforme” punk quejándose de una realidad social que nada tenía que ver con ellos y cuyo origen estaba en los suburbios ingleses.

Sin duda hay un carácter, no sé si latino o español, que responde a un modo de pensar e interactuar con la música y es diferente en algún modo de otras zonas geográficas y culturales. Aunque si bien la música de vanguardia creó líneas únicas en el lenguaje y estableció un modo “oficial” impuesto desde el pensamiento único, casi siempre terminan por aflorar esas características a las que me refiero.

Por eso es fascinante cuando escuchamos músicas de otras partes del mundo, de tradición no occidental: nos revelan la enorme variedad de expresiones sonoras que nos separan e identifican, y nos hacen todavía creer que hay algo más allá de ese pensamiento único.

C. I. - ¿Qué es vanguardia hoy día?

J. R. - Entiendo por vanguardia dentro de un conflicto aquella parte avanzada de las fuerzas que va por delante oteando el territorio y dando información al grueso de la armada. Podían ser grupos de élite o no, estaban expuestos a ser destruidos por el enemigo y mayormente eran diezmados en su ejercicio, unas veces acertaban y otras no. Por el hecho de ser los elegidos y por “morir con las botas puestas” eran tratados como héroes y mártires. Hoy en día hay una corriente estética que compara a los artistas con los mártires, el artista de vanguardia ofrecería su vida de un modo altruista, con sufrimiento y exponiendo su vida. Hay una opinión generalizada que la música actual pertenece exclusivamente a la vanguardia (últimas tendencias) y que lo que no es vanguardia no es actual, ésta es una opinión anacrónica.

Si identificamos vanguardia con experimentalismo, la vanguardia sería un sector que se encargaría de investigar todo tipo de ensayos y pruebas con los materiales sonoros para descubrir nuevas funciones. No creo que exista una música propiamente experimental, no sería música. Recuerda a los laboratorios en donde se experimentan fórmulas químicas con éxitos (pocos) y fracasos, para superar obstáculos puntuales. Sin duda cumplen una función importante de la cual todos nos beneficiamos, ellos experimentan y el resto usamos aquello que más nos conviene para nuestro trabajo. Es como en tantas y tantas profesiones de la vida... de hecho me interesan todos los experimentos de las diferentes disciplinas del arte, porque de ellos se aprende mucho. Tampoco hay que olvidar que el desarrollo de una pieza musical es una aventura especulativa en la que el compositor experimenta con lo que él ha dispuesto y va construyendo paso a paso su discurso, eligiendo, descartando y combinando sus diferentes elementos, y ahí uno está descubriendo constantemente.

C. I. - ¿Crees que aún hoy las características propias de las escuelas predominantes a lo largo de la historia son fácilmente reconocibles?

J. R. - Inevitablemente. Las principales escuelas de composición lo son porque son imitables, esto es, participan de un sistema que hace posible la reproductibilidad de sus principios y por ello los seguidores son legiones.

Escuelas como las de Ferneyhough, Donatoni, Sciarrino, Lachenmann... (Grandes creadores, sin duda, y a los que respeto ya sólo por el hecho de haber creado un mundo sonoro propio y distintivo) dejan una fuerte huella porque sus alumnos (con una suerte de mayor o menor talento) se cuentan a cientos, si no a miles, y ellos son a la postre los que hacen fuerte una escuela (como de hecho confirman sus propios prebostes). Estos maestros ofrecen un mundo sonoro ya creado, y dentro de ese mundo lo alumnos pueden vivir tranquilos y seguros, todo está dado, incluso los mecanismos de protección.

Si bien esto ocurre coyuntural y contemporáneamente durante un cierto periodo (hoy los seguidores de Ferneyhough son considerablemente menos que hace 15 años), las corrientes más profundas del pensamiento musical que marcan la Historia son mucho menos imitables, no hay una fórmula sistemática fácil de reproducir, aquella que facilita la toma de decisiones, y que los resultados ya vengan dados.

C. I. - El dodecafonismo fue la evolución lógica y necesaria, y una gran revolución. ¿Crees necesario que pase algo así nuevamente? ¿Intuyes que puede estar cerca?

J. R. - No estoy muy seguro de que existan las evoluciones lógicas en la historia. Como todas las revoluciones radicales, los cambios que se producen son todo menos lógicos. Si atendemos a la opinión de Adorno y otros teóricos del sistema, que han trazado el discurso “lógico” de la Historia- de hecho la han escrito ellos- el serialismo era la única posibilidad del vector musical que apuntaba al futuro. Textos como los de Adorno o “Fase seconda” dictaron las pautas a seguir para todos los jóvenes compositores que frecuentaban Darmstadt. Es muy interesante leer el libro de entrevistas con Ligeti “¿Usted sueña en colores?” (Viena 2003) en el que este compositor critica todos aquellos procedimientos de los protagonistas de aquel tiempo.

Schoenberg estaba convencido de su invento, pero no para sí mismo sino para todos y para la posteridad, y esto no deja de sorprenderme. Tan convencido estaba que cuando se lee la polémica que existió entre él y Thomas Mann a propósito del Doctor Faustus uno no sale de su asombro, tanto con la correspondencia publicada como con los artículos aparecidos en las revista musicales con cartas cruzadas entre ambos. Doctor Faustus supone además la ruptura entre Schoenberg y Adorno. Schoenberg está absolutamente persuadido de su descubrimiento y tiene miedo de que no se le identifique como el inventor legítimo del sistema. Termina descalificando la apostilla del final del libro de Mann sobre su método: “...ya veremos en el futuro quién es contemporáneo de quién.” responde ofendido. Mann siempre rechazó el enfrentamiento, incluso cuando evitó (como demuestra una carta) acusar a su vez a Schoenberg de apropiación ilegítima de la “Tropenlehre” de Hauer.

Schoenberg era un músico honesto, y sobre todo un enorme compositor, con muchas cualidades y absolutamente convencido de su verdad; pero el problema

no surge de él sino de todos aquellos que le rodean y son más papistas que el Papa, y que deciden crear una cruzada de salvación de la música: “La filosofía de la nueva música” de Adorno (“es la persona más inteligentemente estúpida que jamás haya conocido” dice Ligeti de Adorno) suponía un enfrentamiento, un conflicto, dos facciones, la de los puros y la de los inmaduros. Desgraciadamente la historia muchas veces se escribe así.

Espero que el futuro no nos depare más épocas de este tipo, en la que hay buenos y malos, y una especie de “nuevo orden internacional”

C. I. - ¿Qué lazos nos unen todavía a este movimiento?

J. R. - Más que el perteneciente a Schoenberg (el inventor) creo que el que más vigencia ha tenido y sigue teniendo es Webern. La construcción schoenbergiana era clásica aunque la ordenación de las alturas no lo fuera. En Webern sin embargo se produce una fascinante síntesis de la arquitectura del discurso y de sus alturas. Webern consigue esa extraña y poderosa claridad, lejana de la complejidad que comentaba antes. No obstante los lazos han permanecido a lo largo del tiempo y han confirmado las tesis de Schoenberg: fue la música del futuro, de los siguientes cien años grosso modo. Los jóvenes compositores que crecieron en la Segunda Guerra Mundial plantaron cara a prácticamente todos sus antecesores y salvaron sobre todo a Webern, ahí encontraron un territorio lo suficientemente nuevo como para partir casi de cero: era necesario borrar todo el horror vivido en la guerra. Pero así como las demás disciplinas artísticas evolucionaron rápidamente, la música tomó un centro hegemónico sustentado por unas figuras con la suficiente inteligencia y poder artístico para acometer una reforma que hoy todavía pervive, aunque ya fuertemente debilitada.

C. I. - Parece que el debate nota/sonido va a tener unos cuantos años más de vigencia.

J. R. - Me parece importante que así sea. El panorama que genera es muy rico y con múltiples posibilidades futuras de producir una enorme cantidad de músicas diferentes. De hecho espero que ese debate no se limite exclusivamente a esos dos parámetros, sería muy aburrido ver cuál de los dos lleva la razón. Realmente debería haber el mismo número de músicas como de personas pero desafortunadamente a veces las cosas no son como nos gustaría que fueran y el espíritu gregario que nos acompaña como especie humana vuelve a aflorar, y caminamos detrás de los portadores de la verdad. De todos modos no creo en esa dicotomía, la música lo es todo al mismo tiempo: nota, timbre, color, sonido, ruido, ritmo, registro... todo va enlazado debido a su naturaleza vibratoria. Si la fase de la ondulación es lenta estamos en el mundo del ritmo. Según ascendemos en la frecuencia nos encontramos con el tono, y según sean los armónicos de esa forma de onda estamos en el timbre y el color, etc. Si uno piensa la música sin hacer divisiones entre sus propiedades no

tenemos por qué crear fracturas. Todo lo que nos rodea tiene naturaleza vibratoria y pertenece a la unidad.

C. I. - ¿“Desaprender” es la mejor manera de aprender?

J. R. - Aprender tiene sus ventajas, pero también sus inconvenientes. La primera etapa de nuestras vidas la pasamos aprendiendo a gestionar la información que recibimos a partir de sistemas prácticos y estratégicos. Aprendemos a funcionar por rutinas, sabemos que al cruzar una calle antes tenemos que mirar a ambos lados para evitar ser atropellados. Para caminar hay que actuar con un juego de equilibrios y desplazando las extremidades. Esto quiere decir que más o menos todos funcionamos de un modo parecido porque hemos copiado los modelos más prácticos para nuestra supervivencia. Los inconvenientes son las rutinas, que no trabajan a un nivel consciente, limitan las posibilidades de actuación y reducen el horizonte de elección.

Creo que desaprender sea algo imposible: cómo olvidar el dolor, o el placer, la pasión, el amor... Desaprender sería olvidarlo todo y volver a aprender de nuevo, volver a cambiar los modelos-no es fácil olvidar los mecanismos en los que se desenvuelve nuestra vida cotidiana- algo que no sería útil en la práctica pero sí en el territorio del arte. El artista debería ser un poco inconsciente y arriesgar, lanzarse de vez en cuando al abismo y tener el coraje de fracasar, porque es en ese riesgo en donde uno rompe moldes y encuentra puertas que atravesar. O tal vez desaprender sea un alto grado de aprendizaje, el más alto, y la música el vehículo de expresión para alcanzar lo más profundo con los elementos más íntimos y verdaderos.

O desaprender sería alcanzar un pacto entre la razón y la emoción. Es tan difícil renunciar a un pensamiento organizado y pleno de razón, y tener que sacrificarlo por anteponer un golpe muy poderoso de emoción, y viceversa.

Yo no lo he logrado, ni mucho menos... es el camino de uno en la propia vida, y solo acaba cuando el trayecto ha llegado a su fin.

C. I. - Música sí o ...

J. R. - ... o sí. La música para mí es un refugio, la recuperación de los primeros y ya inalcanzables únicos impactos de mis sentidos, una búsqueda imposible, y corrompida por los aprendizajes, de algo demasiado puro para poder ser expresado. Los pasadizos subterráneos de mi memoria de la que ya no tengo conciencia.

Tan sólo tener el tiempo suficiente- y una vida no es nada- para tocar siquiera un segundo su esencia divina. Vivir en ella... Pasear por la oscura región de sus espacios intangibles. Es tan sólo un sueño... pero yo a veces sueño que es real. Aclaración: Todo lo dicho anteriormente en la entrevista es lo que pienso hoy, pero es muy probable que en el futuro piense de un modo absolutamente diferente, tal vez todo lo contrario.