

Camilo Irizo: ¿Qué ha supuesto en tu vida como compositor el conocimiento tan profundo que tienes de la vida y obra de Luis de Pablo?

Manuel Añón: El conocer a Luis ha supuesto para mí un acicate de mejora continuo en mi vida profesional y privada, me ha obligado a plantearme diversas cosas desde perspectivas y pensamientos muy dispares, mi nivel de autoexigencia para con mis obras es el reflejo del suyo propio. En suma: el estudio de su trayectoria profesional y humana enmarcado en tiempo pasado y presente me ha hecho comprender múltiples aspectos de la situación musical actual, y de la mía propia.

Al contemplar la orfandad de la generación de Luis, privada de referentes directos (ya que los que tendrían que haber sido los verdaderos maestros se encontraban en el exilio) y sometida a una política artística cuyo principal interés no era el de promover y proteger nuestra cultura sino el de hacer política de ella, (utilizando únicamente nuestro folclore y de forma muy simple, además) me hizo comprender, las profundas raíces e imbricaciones de esta problemática sociopolítica que ha afectado de lleno a mi generación, la cual se ha visto irremediamente forzada a terminar de formarse fuera de nuestras fronteras.

Recuerdo que me sorprendieron profundamente las ansias de conocimiento de un joven Luis de Pablo inmerso en una atroz soledad formativa de la que supo extraer herramientas estético-técnicas, y desde donde fue capaz de intuir, en un primer estadio, su particular universo serial de la mano del *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Si comparamos este esfuerzo, –de indagación, recopilación de materiales, estudio, imaginación de un ideal...- , con la situación actual en la que los caudales de información de todo tipo nos desbordan y saturan, nos podemos dar cuenta de que lo único que nos hace falta para aprender y progresar son ganas e intuición...

C. I: ¿Piensas que su labor (de Pablo) ha sido suficientemente reconocida en nuestro país?

M. A: La verdad es que no, pues hasta hace muy poco –hasta su ochenta aniversario para ser más exacto, después del gran circo mediático que generaron a este respecto la SGAE, y los medios de comunicación– Luis de Pablo ha sido reconocido mucho más fuera de nuestras fronteras que en nuestro propio país. (Pienso que admitir la valía de alguien después de haberse visto aplaudida fuera, es algo endémico de esta tierra.) Todo esto es

muy injusto, pues Luis de Pablo es uno de los decanos de la composición española y además, su labor de divulgación de la música contemporánea dentro y fuera de nuestras fronteras es incuestionable.

Si tenemos en cuenta, además, que estamos inmersos en una sociedad que se encuentra subyugada a la industria musical y su ansia infinita de dinero, y que lanza meros productos de consumo de muy poca calidad y menor originalidad, aquí encontraremos otra razón para no reconocer la valía de compositores como Luis. Tengo, eso sí, la esperanza de que vayan cambiando poco a poco las cosas, y creo que la música de Luis de Pablo puede ser un camino “verdadero” para la emancipación de este totalitarismo, pues al conocer la Tradición (no solo de Europa sino de gran parte del mundo) y utilizarla de manera particular, convierte a su música en una música ecléctica capaz además de abrir múltiples caminos a destinos remotos.

C. I: ¿Hasta dónde piensas que llega la influencia de Luis en las jóvenes generaciones?

M. A: Quiero pensar que ha sido y es un referente directo para las nuevas generaciones de compositores, pero la verdad es que no estoy muy seguro de ello, ya que desde las instituciones académicas no se le ha apoyado mucho, (salvando algún departamento de Universidad) y sí, en cambio, a nivel privado: Fundaciones del BBVA, Juan March y el Círculo de Bellas Artes madrileño para ser exacto. Su situación en España contrasta fuertemente con su situación en el resto de Europa, donde su obra y figura son estudiadas y constituyen un referente importantísimo para la música contemporánea.

Una gran parte de las nuevas generaciones de compositores se encuentran condicionadas, de alguna manera, por la presión de producir y estrenar demasiado rápido, casi sin tiempo de maduración. Esto es debido –en mi opinión– a los procesos generados y asumidos en nuestra sociedad de consumo. El estudio de Luis de Pablo por parte de las nuevas generaciones puede ayudarles a tener una visión de la música centrada en el oficio (la práctica continua, el estudio e investigación rigurosos...) Esto es, en cómo enfrentarse al hecho de la creación musical.

C. I: Eres un apasionado de la música antigua, ¿cómo reflejas esto en tus composiciones?

M. A: Mi trabajo en la actualidad se basa en la búsqueda de una música sin un filtro *a priori* del código gráfico. El código actual de escritura es extremadamente preciso, y por ello, limitado. Me refiero a la cuadratura del

compás, notación, temperamento de afinación... La música sin tamiz, sin filtro gráfico –la música de tradición oral y parte importante de la “antigua” donde no todo estaba escrito y se dejaba algo en manos de la propia lógica interna del lenguaje musical- posee una libertad y complejidad –elementos isorrítmicos, polifonía (tímblica), ornamentaciones, afinaciones no temperadas–, que los posteriores filtros, o facilitaciones del sistema de transmisión escrita desvirtuarán en el mejor de los casos.

En cualquier caso estos elementos siempre los utilizo como algo meramente técnico. Nunca como elementos con carga histórica determinada, ni a manera de citación.

C. I. El reflejo del pasado en tus obras, ¿piensas que supone una evolución o una involución?

M. A: Creo que la utilización puntual de elementos técnicos –no estéticos– del “pasado” no supone una evolución ni una involución en sí. Considero que hay que conocer, pues es mi oficio, todas las técnicas y pensamientos posibles, cuantos más mejor, yendo desde el pasado más remoto hasta la actualidad más vanguardista. Cómo se utilice más tarde esta información dependerá de lo que se necesite en cada momento.

C. I. Tienes una dilatada experiencia como profesor en los últimos niveles de la enseñanza, ¿cómo se acercan hoy en día los alumnos a la composición actual?

M. A: En términos generales, yo diría que la primera toma de contacto desde el conservatorio es de desconcierto general, de desconocimiento, aunque siempre hay excepciones. Es verdad que no se le puede exigir a un alumno de primero de composición que tenga una gran información de la música actual de vanguardia, pero si tiene una mínima base técnica, inteligencia y tiempo, lo segundo llegará rápido.

Un gran error que se comete habitualmente es pensar en los estudios de composición del conservatorio como un principio y un final –comenzar queriendo ser compositor y terminar siéndolo, por el simple hecho de cursar las materias que se imparten de forma reglada–, y sinceramente pienso que no es así. “Sentirse” compositor es otra cosa muy distinta, empieza cuando uno es consciente de haber asimilado una cantidad importante de información estético-técnica que, por cierto, durará toda la vida del artista

Respecto al Conservatorio como institución, considero que es un medio fantástico de enseñanza, que ha de estar vigilante con ir acorde con los tiempos que corren. Ha de poder ofrecer –y por supuesto exigir– conocimientos que capaciten al alumno para su posterior vida profesional, lo cual no siempre se consigue.

En mi opinión, una asignatura pendiente del Conservatorio, al margen de las dificultades para recrear composiciones, como pasa en la asignatura de Orquestación (de esto hablaré más adelante) es fomentar el interés por disciplinas, (la poesía de Gerardo Diego; el cine de Buñuel o la arquitectura de Le Corbusier) ajenas a primera vista al hecho musical, pero que sin embargo son similares en cuanto a su génesis creadora, y por ello pueden aportar múltiples pistas con respecto a la generación de estructuras mentales de los diferentes estadios que constituyen la creación musical.

Al margen de todo esto, hay que reconocer que, aún siendo más costosa, la vía de la enseñanza reglada no es la única para llegar a conseguir las competencias que permitan llegar a crear una obra musical. Con los medios de comunicación existentes y unas guías fiables –profesores de distintas materias, contacto con músicos– esfuerzo, ganas e intuición, la asimilación de los conocimientos necesarios y los rudimentos del oficio se pueden conseguir sin ningún problema.

C. I. Si tuvieras que dar unas claves prácticas a los nuevos compositores, ¿cuáles serían?

M. A: Que fomenten su curiosidad musical hasta el máximo y que esta curiosidad la hagan extensiva a todas las experiencias creativas, desde la literatura hasta el cine, desde la plástica al estudio de otras culturas alejadas de nuestro pensamiento. A esto podría añadir algo que puede sonar manido, pero que es muy cierto: que no se descuiden las disciplinas “escolásticas” de la propia composición musical: el contrapunto desde Palestrina hasta Ligeti, la armonía desde Rameau hasta la contemporánea, la orquestación histórica pasando por todos los referentes cercanos y lejanos... Respecto a las nuevas herramientas de composición –generadores de espectros, síntesis armónica, asistentes de composición-orquestación...– he de decir que no son más que eso: herramientas, que sirven para facilitar la plasmación del pensamiento musical. (Es decir, que la tecnología actual está muy bien, y puede ser muy útil, pero sin una base sólida, sólo desembocará en la nada, que, en el mejor de los casos, y después de muchos años se podrá subsanar dando muchos rodeos, pero que en el peor rayará en el absurdo de “descubrir constantemente el mar”.)

C. I. ¿Piensas que los compositores tenéis las oportunidades necesarias para que se os interpreten vuestras obras?

M. A: No hay que darle más vueltas: Al margen de que éste sea un país con una problemática endémica con respecto a la música contemporánea, estamos en tiempos de crisis feroz, cosa que dificulta aún más las cosas: O dispones de un grupo propio que pueda tocar tus obras y negocias institucionalmente para que te tengan en cuenta, o te eriges en tu propio representante artístico con lo que conlleva de tiempo restado a la creación. La verdad es que es realmente difícil el poder componer con asiduidad sabiendo que te van a programar de manera regular con un mínimo de dignidad, esto es: con tiempo para ensayos, sin lecturas a primera vista sin ánimo de hacer un “bolo”.

Personalmente hace tiempo que tomé la determinación de no componer más de una o dos obras al año escogiendo muy bien a los intérpretes, pues componer para que se quede en el cajón o que después de muchas excusas no se toque, es algo que ya no contemplo... Las obras que he compuesto estos últimos años son de plantilla pequeña, de uno a tres o cuatro instrumentistas a lo sumo, con estos formatos es bastante fácil que puedan tocarte regularmente. Seguramente si existiese la misma facilidad para que interpretasen obras con plantillas mayores, por descontado que escribiría para ellas.

Lo único que puede asegurar que interpreten tus obras regularmente es pertenecer a alguna institución (educativa, preferiblemente) extranjera (Conservatorios, Universidades...) Estamos en lo de siempre... pero la realidad se impone. Personalmente tengo que agradecer a mis contactos del extranjero el que regularmente y desde hace años se pueda interpretar alguna obra de mi catálogo. También, por supuesto a grupos instrumentales como Taller Sonoro de Sevilla que interpreta obras y hace encargos, a menudo sin ayuda de las instituciones públicas, convirtiéndose en uno de los organismos generadores de cultura de este país.

C. I. En nuestro sistema educativo, ¿fallan los profesores o la estructura?

M. A: Me remito a algo que he indicado de pasada en la primera pregunta: Aunque nos parezcan muy lejanos, los años de posguerra española y el consecuente exilio de nuestros abuelos o bisabuelos musicales nos ha pasado y sigue pasando una factura muy alta.

Si existe alguna culpa por las carencias del sistema de enseñanza de composición en los conservatorios españoles, no pienso que tenga que recaer toda en hombros del profesorado, ya que actualmente hay docentes muy preparados. Pero no nos engañemos, también existe mucha mediocridad debida al desconocimiento de la técnica de su propio oficio y en un último caso extremo –quiero pensar que son los menos– por desdén hacia estéticas determinadas. Existen verdaderos “censores”, verdaderos generadores de confusión e incultura.

Respecto a la estructura, pienso que siempre ha habido precariedad de medios de todo tipo: los alumnos de composición en los conservatorios estatales españoles, exceptuando los de conservatorios muy puntuales –que no voy a nombrar, aunque son sabidos– no tienen la oportunidad de escuchar sus obras en condiciones óptimas y en ocasiones en ninguna condición, fomentando, de esta manera, más que el oído interno la “sordera crónica” debida, como he dicho, a la falta de experiencias prácticas con la materia sonora viva, con el músico, con el grupo instrumental, con la orquesta... Por citar algún ejemplo clásico que ilustre esta situación: La mayoría de clases de Orquestación de nuestros conservatorios –siempre habrán excepciones, supongo–, se realizan en un estadio de imaginación y fe absoluta en las indicaciones del maestro, más propias de las enseñanzas de un “gurú” indio que de las de un estudio serio y reglado.

C. I. Una reflexión

M. A: En la sociedad actual el principio de sinestesia es una de las piedras angulares de la modernidad: la relación entre oír colores, ver sonidos, y percibir sensaciones gustativas al tocar un objeto con una textura determinada, nos llevan a algo novedoso. La cocina de diseño con texturas imposibles y mezclas de sabores hasta la catarsis gustativa, la cultura del vino; de los caballos; de la caza; de los sellos, del ocio... actividades humanas antes consideradas esparcimiento son elevadas a un rango de cultura que antes nunca habían tenido. Parte principal de este “nuevo mundo” radica en el flujo constante de información que irradian todas las cosas que nos rodean, esto es, música que no remite únicamente a música, a tradición, sino música que remite a cosas, a lugares, a modas de vestir, a objetos, a coches, a pulsiones de cualquier orden... Este principio de globalización posee otra vertiente; la facilitación para una comprensión rápida e inmediata del producto, sin la necesidad de ser un iniciado en la materia, sin requisitos previos, sin preparación alguna, con el objetivo, sin duda de conseguir una mayor difusión.

En este momento parece quedar claro que la reflexión se centra en el antagonismo existente entre la música-producto de consumo y la música herencia de una tradición histórica. La música “de consumo” posee unas “leyes” muy determinadas: no cambiar nada mientras funcione y rodear al producto –musical, la canción– de una gran carga mediática que puede ir desde la vestimenta-peinado, hasta una gran cantidad de sensualidad en las coreografías. Al margen de la canción “comercial”, a la sombra de la música de las películas –con una función muy determinada de acompañar a la imagen–, y de los anuncios publicitarios –que en unos segundos tienen que ser capaces de captar la atención de futuro comprador –, el nuevo “subproducto” se encuentra en la música de las grandes formaciones bandísticas, tratando de suplir, por una parte, el sinfonismo orquestal filtrado por la “orquesta de viento” y por otro lado trata de satisfacer una demanda de música efectista repleta de guiños a lugares comunes.

Afortunadamente, solamente permanecerá en el recuerdo lo extraordinario de cada época, como la historia demuestra, y personalmente dudo mucho que dentro de un tiempo alguien escuche este tipo de “producto” musical.