

ENTREVISTAMOS A: JOAN CERVERÓ

POR JOAN GÓMEZ ALEMANY

Joan Gómez Alemany. – Tienes una larga trayectoria como director. Especialmente estás vinculado al Grup Instrumental de València, que diriges desde hace varias décadas. Con él has ofrecido numerosos conciertos, grabado varios discos y recibido importantes reconocimientos, como el Premio Nacional de Música en la modalidad de Interpretación. Háblanos de todo ello.

Joan Cerveró. – Lo cierto es que nunca tuve un interés especial en ser director de orquesta, al menos no en el sentido ortodoxo del término. Es curioso, porque la mayoría de los directores anhelan serlo desde el principio, pero ese no fue mi caso. No me atraía convertirme en ese perfil de director «tradicional». Lo que realmente buscaba, desde que empecé a estudiar, era ampliar mis horizontes y participar en proyectos musicales en los que pudiera implicarme de forma más profunda, con más músicos, en propuestas que fueran

realmente estimulantes y significativas para mí.



Me explico. En aquel momento ya contaba con una sólida experiencia como músico. Era percusionista solista del Grup Instrumental de València y ejercía profesionalmente como tal. Había sido percusionista de la Orquesta de Valencia durante 6 años, había fundado el grupo de percusión Amores, era profesor en el Conservatorio Superior de Música de

por Joan Gómez Alemany

València, y también empezaba una incipiente carrera como solista. De hecho, fui el primero en ofrecer un concierto de percusión solista en el Palau de la Música, en 1987. En aquel recital interpreté obras de Ramón Ramos, Elliott Carter, Karlheinz Stockhausen, Inannis Xenakis, Bertold Hummel y Agustín Bertomeu, un compositor alicantino de Rafal –poco conocido, y aún menos reconocido– perteneciente a la llamada generación del 51.

Esa inquietud personal, casi diría «fundacional en mí», siempre me empujó a seguir aprendiendo, estudiando y experimentando. ¿Cómo llegué entonces a la dirección? Todo empezó con la composición. El Ayuntamiento de València abrió una convocatoria pública para proyectos de jóvenes creadores, y esa fue la chispa. Me animé a presentar una propuesta con obras mías para un conjunto instrumental numeroso, al que llamé **Antiphon Ensemble**. Era una propuesta con un enfoque minimalista, repetitivo, poético y muy especulativo. Fue seleccionada para representar a València en la Bienal de Jóvenes Creadores del Mediterráneo, en 1987, y se presentó en dos conciertos en Barcelona, en el edificio que hoy alberga el CCCB, pero que entonces era la Casa de la Caridad. El proyecto implicaba a 24

músicos, un grupo amplio que, naturalmente, requería un director. Así que me puse al frente, coordinando a aquel grupo de excelentes intérpretes en el primer proyecto colectivo centrado en mi música.

Fue entonces cuando **Alejandro Abad**, profesor de violonchelo del Conservatorio, me propuso algo inesperado: «Estamos montando una orquesta y necesitamos ayuda los sábados. ¿Te animas?». Acepté encantado. Empezamos a ensayar y, mientras tanto, yo iba aprendiendo sobre la marcha. En algún momento de esos años, Abad me dijo: «Vales para esto, podrías hacerlo muy bien». Pero yo sentía que aún tenía mucho por estudiar. Dirigí la Orquesta del Conservatorio durante cuatro cursos, lo que me permitió conocer el repertorio clásico desde el podio de director, pero también hice que los jóvenes músicos conocieran compositores que, hasta la fecha, eran considerados como «contemporáneos». Por eso hablé con el maestro **Manuel Galduf**, quien había sido director titular del Grup Contemporani, antecedente directo del Grup Instrumental, y en el que yo ya había participado como percusionista. Galduf me acogió con generosidad y me invitó a asistir a sus clases. Me ofreció sus consejos y yo los

por Joan Gómez Alemany

valoré profundamente, pero enseguida comprendí que necesitaba una formación más intensa y sistemática. Así que decidí matricularme en las clases de **Antoni Ros Marbà** en el Conservatorio del Liceu de Barcelona. No lo hice con la intención de obtener un título, sino para comprender de verdad las estructuras fundamentales de la dirección orquestal. Para entonces, ya había dirigido algunas obras importantes, pero aún me faltaba ese punto de madurez técnica y confianza para desenvolverme de forma completamente autónoma. Siempre tuve claro que no me interesaba especialmente dirigir, por ejemplo, una Quinta de Beethoven –aunque, de hecho, acabé haciéndolo, al igual que la *Sinfonía* de Luciano Berio, que sí me motivaba profundamente y que dirigí en el año 2000–. Lo que verdaderamente me atraía era la música contemporánea, ese era mi espacio natural.



Por aquella época, además de mi trabajo como profesor de percusión en el Conservatorio, fundé el grupo **Amores** junto a dos alumnos y otro colega. Hicimos todo lo posible para reunirnos y crear un proyecto sólido. Gracias a esa iniciativa conocimos a numerosos compositores, entre ellos a **Paco Guerrero**, a quien destacaría especialmente por su relevancia. Pero, más allá de la percusión, sentía la necesidad de provocar nuevos estímulos a través de la dirección: una forma de ampliar el campo artístico, de crear nuevas dinámicas y espacios sonoros en los que poder investigar y crecer.

Mi primer contacto real con la dirección de orquesta se remonta a cuando tenía 19 años. Fue durante un curso de dirección en el **Mozarteum de Salzburgo**, donde participé como percusionista. Estuve allí casi dos meses, tocando sinfonías, óperas, recitales... pero sobre todo observando cómo funcionaban aquellas clases de dirección, tanto las prácticas –como miembro de la orquesta– como las teóricas. Aparte de lo que supuso para mí como formación técnica en percusión, empecé a sentir una creciente curiosidad por la dirección. Y ahora estaba en la encrucijada y me preguntaba: «¿Y si lo intento?».

por Joan Gómez Alemany

Fue así como decidí matricularme, como comentaba antes, en el Conservatorio del Liceu de Barcelona. Sin embargo, me encontré con un repertorio muy centrado en Haydn, Brahms... y pensé: «Con 28 años, ¿esto es lo que necesito realmente? No. Yo quiero aprender cómo se dirige música contemporánea». Por eso empecé a buscar cursos y formación específica en ese ámbito, y descubrí que había muy pocas opciones. La única posibilidad real en ese momento eran los cursos de Dirección de Música Contemporánea organizados por la Universidad de Alcalá de Henares, con el maestro **Arturo Tamayo** al frente. Me apunté sin dudar. En esos cursos coincidí con muchos músicos y compositores que con el tiempo se convirtieron en grandes amigos y figuras importantes en el panorama musical: **José María Sánchez-Verdú, Pilar Jurado, César Camarero**, entre otros. Pero aún sentía que necesitaba una base más sólida, una formación centrada exclusivamente en el estudio musical. Así que decidí dar un paso más: me presenté a las pruebas de ingreso en la **Guildhall School of Music & Drama de Londres**. Pedí una excedencia en el Conservatorio, reuní todos mis ahorros y me lancé a la aventura, con la música –y la vida– como

destino. Allí aprendí muchas cosas: técnica, contrapunto, estructura... pero de nuevo, el repertorio era Haydn, Brahms, Beethoven. Y yo seguía buscando otros territorios sonoros. Aun así, Londres fue fundamental. Asistí a todos los conciertos posibles de la London Sinfonietta, a cuanto se hacía de música contemporánea, y frecuenté el Cafe OTO, un espacio singular y estimulante para la música más vanguardista. Me empapé de todo lo que pude.

A mi regreso a España, el Grup Instrumental de València comenzaba a consolidarse. Yo seguía siendo su percusionista y continuaba formándome como director. Fue entonces cuando surgió la oportunidad de trabajar como asistente de dirección con **Carles Santos**, en su proyecto *Tramuntana Tremens*, dirigiendo al Cor de València –hoy, el Cor de la Generalitat Valenciana. Al mismo tiempo, seguía involucrado en proyectos más pequeños, dirigiendo, formándome de manera constante, asistiendo a cursos... todo lo que fuera posible.

Uno de los hitos de esa etapa fue asistir a los cursos de **Sergiu Celibidache** en la Schola Cantorum de París. Fue allí donde me enteré de que

por Joan Gómez Alemany

David Robertson —en ese momento director titular del Ensemble Intercontemporain— iniciaba una serie de cursos dirigidos a instrumentistas, con la participación nada menos que de **Peter Eötvös** y **Pierre Boulez**. No me lo pensé y contacté con Robertson, a quien ya conocía de cuando dirigió *Don Giovanni* en el Teatro Principal de València. Le pregunté si podía asistir, y me respondió afirmativamente. Así que organizaba mis días entre las clases matutinas de Celibidache —centradas en Haydn, Schubert, Mozart— y las sesiones vespertinas en el Conservatorio de París, en su entonces flamante nueva sede de la Porte de Pantin, donde compartía aulas con Robertson, Boulez y Eötvös. Fue una experiencia extraordinaria, música todo el día, de la mañana a la noche, con maestros de altísimo nivel y un ambiente de máxima exigencia.



Al regresar a València me ofrecieron el puesto de asistente del director del

Grup Instrumental, ya que empezaba a tener cierta experiencia organizativa y de gestión —aspectos muy desarrollados en cualquier buen percusionista, por cierto. El primer director titular del Grup fue **Jean-Pierre Dupuy**, pianista y director francés contratado por la Generalitat Valenciana para liderar este audaz proyecto: un grupo institucional dedicado a la música contemporánea. Eran años en los que existía un cierto arrojo institucional. Había riesgo, sí, pero precisamente por eso se avanzaba. Era una época de «ningún miedo». Mientras tanto, yo seguía siendo el solista de percusión del grupo, con una actividad constante, y además continuaba formándome. Y ocurrió algo inesperado. En medio de una gira internacional, estábamos en tránsito entre México y Bucarest. Hicimos escala en Madrid, y allí supimos que el padre del director había fallecido. Él no sabía qué hacer, porque había un concierto inminente en el Ateneo de Bucarest. Así que, sin pensarlo demasiado, le ofrecí asumir la dirección del concierto para que pudiera ocuparse de su familia. Aceptó mi propuesta con gratitud, y dirigí el programa. Fue un éxito, y el apoyo del grupo fue inmediato. Por eso los músicos me animaron a seguir

por Joan Gómez Alemany

dirigiendo. Aquel concierto marcó un antes y un después.

Pocos meses después, llegó otra sacudida. La Generalitat retiró su financiación al Grup Instrumental, el director se retiró y el grupo estuvo a punto de desaparecer. Pero entonces me planteé: «¿Y ahora qué? ¿Queremos seguir haciendo música contemporánea?». Hablé con los músicos, y la respuesta fue afirmativa. Así que decidimos continuar y yo asumí la dirección. Eso sí, el Cuarteto Silvestri, que había sido contratado para formar parte de la cuerda (especializada en repertorio contemporáneo, nada habitual entonces en los músicos locales) decidió no seguir. Si no me falla la memoria, esto debió de suceder en 1994. Ese fue realmente el inicio de mi trayectoria como director. Y, como en tantas cosas, uno aprende dirigiendo, igual que se aprende a cantar cantando o a escribir escribiendo. Muy pronto noté una diferencia radical entre estudiar una partitura desde la perspectiva de un instrumentista –centrado únicamente en su parte– y hacerlo desde la visión del conjunto, desde la totalidad de la obra. Esta mirada más amplia y compleja me interesaba muchísimo más.

A partir de ahí no solo comencé a estudiar más música, sino que empecé también a interesarme por otros aspectos fundamentales: cómo programar, cómo establecer relaciones entre obras y épocas, cómo construir una línea estética coherente, cómo hacer crecer una institución cultural. En definitiva, cómo darle sentido a todo ese ecosistema. Tuvimos la suerte de que, aunque nos habían retirado la subvención oficial, manteníamos la motivación intacta. Gracias a ello se conservó una especie de contrato tácito, una connivencia. Seguíamos haciendo algunos conciertos y participábamos en proyectos puntuales. Coincidió además con la llegada de **Juan Manuel Bonet** como director del IVAM (Institut Valencià d'Art Modern). Bonet era una persona amable, culta, transversal, con una sensibilidad muy especial hacia la conexión entre las artes. Hacíamos numerosos conciertos en las salas del museo, vinculados a exposiciones o propuestas museísticas. También contábamos con una sala de ensayos, cedida por la Generalitat, en el Centre del Carme, que entonces formaba parte del IVAM. Un espacio diseñado acústicamente por la Universitat Politècnica de València, donde el Grup Instrumental ensayaba semanalmente, a

por Joan Gómez Alemany

veces incluso a diario. Era una actividad continua, intensa, con nuevas obras, nuevos compositores, cine, electrónica, ópera, proyectos interactivos... Existían unas condiciones de trabajo suficientes y, sobre todo, teníamos las ganas. Eso nos permitió crecer, mejorar como grupo, ampliar nuestra presencia y nuestro impacto. Por eso la ciudad también creció. Valencia llegó a ser durante un tiempo un verdadero punto de referencia para la música contemporánea en España. Aunque en realidad no fue solo Valencia. La Comunitat Valenciana tenía una densidad singular de actividad creativa, con el festival de Alicante, el festival Ensems, y una notable presencia de solistas, compositores y otros ensembles dedicados a la música de creación. Lamentablemente fue una oportunidad perdida. Se dejó escapar la posibilidad de que Valencia se convirtiera en el gran «buque insignia» de la música contemporánea española. La música de creación hubiera podido ser un eje identitario, una carta de presentación de ciudad moderna y singular. Pero ya se sabe, lo minoritario no genera beneficios, al menos a corto plazo. Y esta ha sido, en muchas ocasiones, la miopía de quienes nos han gobernado. Se ha apostado por lo «amateur» –más fácil, más demagógico–

y por contentar a una parte muy concreta de la burguesía local con la ópera. Pero eso ya es otro capítulo. El Grup Instrumental de València sobrevivió, y estuvo bien que así fuera. A base de trabajo constante y presencia escénica conseguimos algunos reconocimientos importantes, entre ellos el **Premio Nacional de Música**. Pero lo esencial es que seguimos trabajando. Incluso creamos una editorial propia de música. Hacíamos todo lo que estaba en nuestra mano con los recursos disponibles. No había excusas.



Una vez consolidada mi trayectoria como director, empecé a dirigir también orquestas y, especialmente, ballet. Me nombraron **director musical del Ballet de Teatres de la Generalitat**, y no podía negarme. Me entusiasmaba la posibilidad de trabajar con otras artes. También dirigí ópera y música sinfónica en el Teatro Real, Maestranza, Bilbao, Berlín, Londres... Aun así, lo que de

por Joan Gómez Alemany

verdad me interesaba era la música contemporánea. Y no solo dirigirla, sino crear un proyecto propio. Debo decir que fue también muy satisfactorio participar en proyectos de gran envergadura, especialmente el estreno en València de *Neither* de Morton Feldman, en el Teatro Principal. Nadie sabía muy bien de qué se trataba, y fue una experiencia difícil, porque es una obra que más que escucharse, se vive. Pero para mí fue un éxito que pudiera hacerse aquí, en mi ciudad. Después, claro, no trasciende demasiado. Pero como me dijo una vez uno de mis maestros: «Que ellos hablen, tú ya lo has hecho». Durante ese periodo llegué a estrenar en València obras fundamentales: la *Sinfonía* de Luciano Berio, la *XIV Sinfonía* de Shostakóvich, la *Turangalîla-Symphonie* y *Des canyons aux étoiles...* de Olivier Messiaen, además de muchas otras piezas de compositores europeos, americanos, mis propios maestros, colegas y jóvenes de mi generación.

Nunca he entendido la dirección de orquesta como una carrera de grandes logros, ni como una meta de reconocimiento institucional. No aspiro a dirigir el Ensemble Intercontemporain. Mi verdadero trabajo ha sido construir un proyecto para València, para España... y, aunque suene egoísta, también para mí.

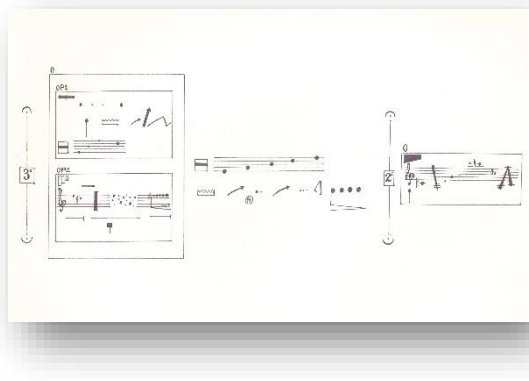
Porque dirigir música contemporánea, en mi caso, es como una forma de ser «misionero», es decir, saber dónde está tu sitio. Y mi sitio no estaba en Roma, estaba –por decirlo así– en Senegal. La comparación puede parecer exagerada, pero sé que aquí, en València, era donde había que hacer cosas, porque era donde se necesitaban. Y yo era simplemente el transmisor, el mediador. Como les ocurre a los misioneros, el más beneficiado era yo. La mayor satisfacción era ver cómo València se convertía en un lugar de encuentro de compositores, de músicos, de gente entusiasmada con cada nuevo proyecto. Ese era mi camino. Esa era –y sigue siendo– mi mayor recompensa.

J. G. A.: También eres compositor, otra destacada faceta tuya, escribiendo música para diversos géneros: ensemble, orquesta, teatro, ballet... ¿Cómo enfocas tus composiciones? ¿Qué estilos trabajas? ¿Cuáles han sido tus proyectos más significativos?

J.C.: Antes de que empezáramos la entrevista ya te comenté el problema que siempre he tenido con definirme. Una vez tuve que hacerme (esas cosas que se hacían antes) unas tarjetas de visita. Y no sabía qué poner. ¿Director? Sí.

por Joan Gómez Alemany

¿Compositor? También. ¿Profesor? Claro. Pero la tarjeta se llenaba de palabras... Al final decidí hacer unas tarjetas (que aún conservo por casa, porque luego no las daba a nadie) donde decía simplemente: Joan Cerveró, músico. Y ya está. Eso lo abarca todo.



Compongo desde los siete años. Mi primera obra «real», la más antigua que conservo, se titula *Estructuras, puntos y formas*, y es de 1979. Era lógicamente para percusión sola, que era el instrumento que mejor dominaba por entonces. Pero ya empezaba a manejar otros sonidos y a trabajar con las referencias que tenía al alcance sobre música contemporánea. Lo que se podía escuchar en la radio, lo poco que se podía leer, casi todo en idiomas extranjeros: inglés, francés, alemán... Pero tenía mucha curiosidad por saber qué estaba sonando en otros lugares. Así que empecé a interesarme más en serio por la composición. Aunque, como en tantas

cosas, fue también cuestión de coincidencias. Todo está ligado a mi historia como músico. Yo era un percusionista «en proyecto», y un día me encontré con un anuncio en la Cartelera Turia, donde años más tarde yo mismo escribiría crítica y reflexión sobre música. En la Sala Escalante de València se anunciaba un curso de composición electrónica. ¡Composición electrónica en València! ¿Qué sería eso? ¿Cómo sería? Tenía unos 17 años. Me inscribí. El profesor era alguien a quien no conocía en absoluto, **Josep Lluís Berenguer**, flautista, guitarrista, y cofundador junto con Llorenç Barber del grupo ACTUM. Berenguer fue también quien creó el primer laboratorio de música electroacústica en València, el segundo de España después del Laboratorio Alea de Luis de Pablo en Madrid. En ese curso conocí también a **Miguel Molina**, hoy catedrático en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, otro referente en el arte sonoro y la música experimental. De alguna forma, nuestras trayectorias han ido casi en paralelo. Berenguer se sorprendió al saber que mi primo – clarinetista a quien había convencido para que me acompañara– y yo éramos músicos del conservatorio (mi primo es hoy también catedrático y miembro del Grup). Entonces nos dijo: «Me están

por Joan Gómez Alemany

llamando para hacer conciertos con el grupo ACTUM, pero el grupo ya no existe. Solo quedo yo. Quiero reorganizarlo. ¿Os interesaría?». Y por supuesto dijimos que sí entusiasmados.

Ahí comenzó mi vida profesional en la música contemporánea. Era 1978. Nos reuníamos en su casa y el grupo tenía una formación muy ecléctica: vibráfono, clarinete, flauta, trombón... Con esa instrumentación no había repertorio existente, así que seguimos la tradición del ensemble como colectivo de músicos-compositores, aunque en realidad el que componía era Berenguer... y yo. Fue en ese momento cuando empecé a componer con más intención, con la idea de que aquello fuese tocado y escuchado. Más adelante, gracias a una beca de la Diputación de València, me fui a estudiar Percusión al Real Conservatorio de Madrid. Fueron años muy intensos de contacto directo con la música de vanguardia española, asistiendo a los cursos de Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y otros grandes maestros. También a los conciertos y acciones que organizaba Llorenç Barber en la Escuela Superior de Canto, las actividades del Colectivo Elenfante, con Javier Maderuelo, Pepe Iges, la Orquesta de las Nubes y muchas otras experiencias

que ahora casi no recuerdo con claridad, pero que fueron fundamentales.

Cuando volví a València, retomé también mi participación en el **grupo ACTUM**, y empecé a involucrarme en la organización del **Festival Ensems**. Recuerdo especialmente la edición de 1982, que tuvo lugar en el Museo San Pío V. Creo que era la segunda o tercera edición del festival. Para ese concierto escribí uno de mis *poemas teóricos*, donde expresaba lo que entonces era mi idea de la música, de lo que queríamos hacer. Los músicos que venían a Ensems eran amigos que se alojaban en nuestras casas. Todo funcionaba prácticamente sin medios. El único que realmente creyó en aquello desde el principio y nos ayudó con su estímulo personal (y también con algo de apoyo económico desde Juventudes Musicales de España) fue don **Francisco Llácer**, *don Paco* para todos nosotros. Siempre asistía a los conciertos y nos animaba. Cuando yo presentaba alguna obra, solía decirme: «Lo que haces es muy escueto, pero tiene calidez musical. Sigue por ahí». Y eso me animó muchísimo. Básicamente, por necesidad y por los consejos de don Paco, seguí componiendo.

En uno de aquellos Ensems estrenamos una obra mía, nacida de

por **Joan Gómez Alemany**

pruebas y experimentos sonoros que hacía en mi pequeño y primitivo estudio casero. Se titulaba *Música de agua*, si no recuerdo mal fue en 1984. Estaba inspirada en un libro de poemas de **Jaime Siles**, que me parecía exquisito y muy adecuado para mi música. No era una obra vocal ni con recitado, simplemente instrumental, pero los poemas eran muy escuetos, muy reducidos, muy «minimalistas» si es que se puede hablar de poesía minimalista, por eso me sirvieron como inspiración. Al día siguiente del estreno recibí una llamada telefónica: «Hola, soy **Gracel Meneu**. Acabo de volver de Nueva York donde me he estado formando y he creado una compañía, **Vianants**. Tengo el proyecto de producir un nuevo ballet. Me ha gustado mucho tu obra y quiero que compongas la banda sonora.» Hasta entonces había hecho alguna obra de cámara, más experimental, pero esta era diferente porque fue una creación de más de una hora de duración. Sin duda fue mi primer encargo verdaderamente importante. Me puse a trabajar de inmediato, y a partir de ahí empezaron a llegar otros encargos, compromisos, solicitudes... Empecé entonces a componer una música diferente. Después llegó lo que te comentaba antes, el **Antiphon Ensemble**, con músicas

básicamente minimalistas y repetitivas, porque era lo más cercano que sentía en aquel momento. Yo era, por supuesto, un admirador de **John Cage**, también de **Steve Reich** y de todos aquellos «bárbaros» (como les llamaban aquí), porque no eran aceptados en el circuito oficial. Para muchos, aquello no era música. Pero a mí también me seducían **Stockhausen**, **Boulez**, **Berio**, **Penderecki**... Todo lo que era diferente, todo lo alejado de la norma, de lo «clásico». Era mi opción. Era mi elección.

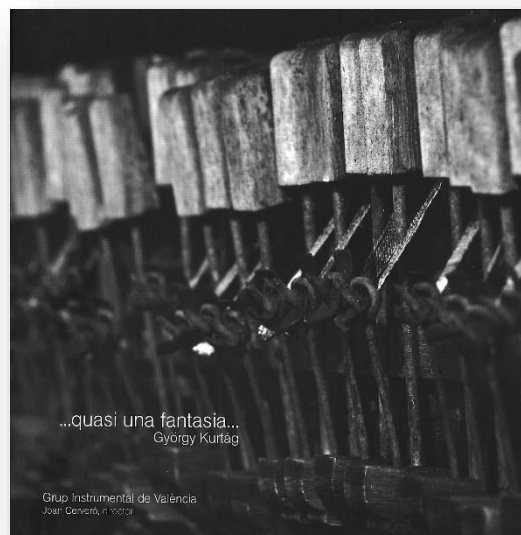
Esos contactos «extra-musicales» me llevaron a un contacto directo con la cultura valenciana: pintores, poetas, escritores, cineastas... Todo eso me estimuló a buscar el porqué de las cosas que se encierran en la creación. Fue muy enriquecedor. A partir de ahí fueron llegando más cosas, especialmente música para la escena. Tuve (y aún tengo) una relación muy intensa y duradera con **Moma Teatre** y con **Carles Alfaro**. De hecho, mi última colaboración con ellos fue en 2023. Ahora, mi actividad en este campo ha cesado prácticamente, por varias razones. Primero, porque muchos directores ya trabajan con sus compositores de referencia; y segundo, porque mi forma de participar también es

por Joan Gómez Alemany

muy exigente. Me implico desde el principio, desde los primeros ensayos. Esa es, creo, la gran diferencia con el cine. En el teatro, me entrego completamente, asisto a las lecturas, paso horas con los actores, me integro en el trabajo del equipo artístico. El teatro necesita ese contacto humano. En cambio, el cine es diferente. Por lo general, solo tratas con el director y el productor. Pones la música, y ya está. He hecho música para algunos cortos, pero nunca ha sido un campo de verdadero interés para mí. Soy más artesano que industrial. La música de cine está demasiado estandarizada, demasiado ligada a criterios comerciales, y eso no permite un verdadero desarrollo personal. Me habría interesado si se tratase de películas experimentales, que es lo que sí he hecho alguna vez, casi siempre por amistad, cosas muy raras, nada convencionales. Algún documental científico, cosas por el estilo.

En los últimos años, he compuesto por voluntad propia obras para orquesta, para ballets, y también algunas para el **Grup Instrumental**. De hecho, tengo un proyecto poco conocido, el **Finnmark Project**. Es un grupo formado, en muchos casos, por los mismos músicos del Grup, pero lo creé porque me sentía incómodo programando mis propias

obras dentro del Grup Instrumental. Claro que sería factible, y perfectamente legal incluso. Pero me parecía poco elegante aprovechar los recursos del grupo (un grupo público, sostenido con medios institucionales) en beneficio propio. Por eso fundé Finnmark, un grupo para tocar únicamente mi música. Solo actuamos cuando surge la oportunidad, pero así mantengo una ética que me parece necesaria.



J. G. A.: Estás interesado en la creación de obras que hacen dialogar los lenguajes y medios artísticos, no solo por tus proyectos con el teatro, la danza o el cine, sino también por tus instalaciones y otras obras experimentales. Pienso ahora en tu exposición *Tal vez sólo el silencio exista* en la UPV, o en tu participación en la

por Joan Gómez Alemany

exposición-libro *Música y acción* del Centro José Guerrero, entre muchas otras. Cuéntanos sobre esto.

J. C.: Como dije al inicio, tengo la idea de que la música (y el arte, en general) siempre sirve para algo, aunque no se vea, incluso aunque no sea esa la intención. Por eso, para mí, la música está más cerca del diseño que de la creación. Hasta principios del siglo XX, la creación se atribuía únicamente a Dios. Dios era el creador, el único creador (esto, claro, para quien crea en él). Según mi criterio, los artistas no creamos, sino generamos, concebimos, producimos o reproducimos obras. Somos simplemente constructores, arquitectos de nuestras propias realidades o intuiciones. La música sirve para cantar, para rezar, para bailar, para amar... No se hace música para la nada. Siempre debe tener un destinatario o un sentido, aunque sea íntimo. Es desde ese punto de vista que yo siempre me he hecho preguntas. He sido una persona curiosa. Estudié un poco de arte, también estudié filosofía en la facultad, y eso me ha mantenido siempre más cerca de las preguntas que de las respuestas. Por ejemplo, cuando alguien se plantea si la música es la más abstracta de las artes, para mí, esa es una pregunta sin demasiado interés. ¿Qué es más

abstracto, un cuarteto de Beethoven o el segundo cuarteto de Ligeti? Son cuestiones que uno se encuentra a menudo en personas que se enorgullecen de llamarse cultas, incluso melómanas, pero que, en el fondo, no tienen mucho sentido.

La música es tan abstracta como puede serlo la pintura, ya sea figurativa o abstracta. Hay una anécdota que, si no es cierta, se le atribuye a **Dalí**. En una entrevista le preguntaron si le gustaban las artes, y él respondió: «Sí, todas... menos la música.» Le preguntaron por qué, y dijo: «Porque con la música no puedo pedir un café, y con la danza, con la pintura, con la literatura, sí.» Esa afirmación, más allá de la ironía, confirma de alguna forma lo que decía **Stravinski**, afirmando categóricamente que la música no es un lenguaje. Y, en mi opinión, tenía razón. La música comunica, sí, pero no es un lenguaje como lo es el verbal. Siempre me he preguntado: ¿Dónde está la música? Pues en todas partes. También está en la pintura, por eso me interesa la pintura, también está en la escritura, por eso escribo desde hace años, por coherencia, por necesidad de conocimiento propio. De ahí mi interés por interactuar con «otras artes». Siempre me ha interesado esa relación. Por eso he aceptado con

por Joan Gómez Alemany

gusto proyectos de teatro, danza, exposiciones, cine, y propuestas totalmente excéntricas como *La paella a fuego* o la *Mascletà sinfònica*.



En *Música y acción*, aunque yo no era el comisario, llevé toda la parte de las intervenciones musicales de la exposición, y fue espléndido trabajar en Granada. También tuve la suerte de ser ayudante y coordinador del compositor **Tom Johnson**, comisario de música en la exposición *Minimalismos: un signo de los tiempos* del **Reina Sofía**, que fue una muestra fantástica. He estado también muy vinculado a las artes visuales porque he tenido una relación fluida con el **IVAM**, con el **MuVIM**, y en general con muchos centros de arte contemporáneo en España. Hicimos

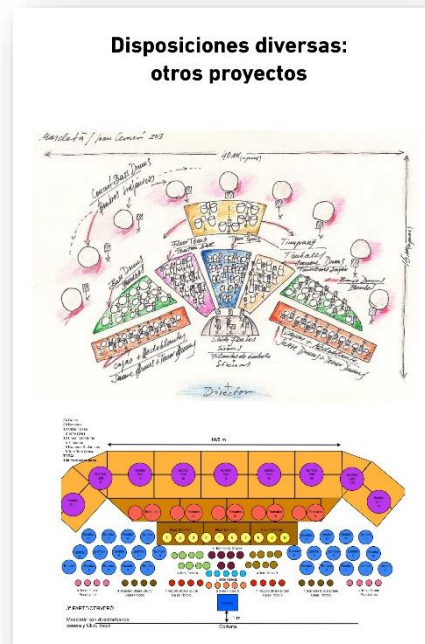
conciertos fantásticos con personas que suelen pasar desapercibidas para el gran público, pero que han sido fundamentales en la cultura de este país, como **Juan Manuel Bonet** o **Carlos Pérez**, que era una persona extraordinaria, con una visión muy singular de la música y del arte. Ahora tiene una sala dedicada en el **Centro del Carmen de Cultura Contemporánea**. Fue una figura con una humanidad inmensa.

Yo siempre he tratado de provocar en la música (tanto en la mía como en la de los demás) que no sea solo para entretener. Hay que buscar algo más. Una música que también sea para reflexionar, para ver, para escuchar, para tocar (como en la escultura), etc. En ese sentido, he hecho también propuestas como artista plástico, presentado esculturas sonoras en algunas exposiciones. Siempre con humildad, sabiendo que esas obras forman parte de mi mundo, pero sin la intención de ocupar territorios ajenos. El mundo del arte puede ser complejo en cuanto a la gestión de egos e intereses corporativos, y yo he procurado mantenerme fiel a mi lugar. Lo que más me interesa es relacionar cosas. Creo que ahí está el

por Joan Gómez Alemany

verdadero placer. Porque aún me siento inocente, no he perdido esa parte de infancia (y no quiero perderla). Me siento siempre en la frontera, como decía **Jesús Ferrero** citando al poeta chino **Zhuangzi** en la entrada *Belver Yin*: «La pureza extrema es no extrañarse de nada». Pues yo no soy puro. Yo todavía me extraño de mi alrededor. Todo me sugiere ideas, proyectos, dudas, estímulos. No quiero perder esa capacidad de emocionarme, de que me salten las lágrimas (o no me salten), de comprometerme, de lanzarme al vacío sin saber qué va a pasar. Porque, al fin y al cabo, es el miedo lo que te impide hacer cosas: la inseguridad, la necesidad de aprobación. Eso es lo que te mantiene atado y no te deja volar. A mí no me importa qué pase con mis obras. No quiero homenajes. Nunca me verás en uno, si se celebra. Este año el **Grup Instrumental cumple 35 años**, y no quiero actos oficiales. Tal vez hagamos algo íntimo, pero no tengo ningún interés en celebraciones. No me gustan los auto-homenajes. Nadie se merece nada, artísticamente hablando. Cuando desaparezca, desapareceré. Lo que habré hecho es lo que quedará. Y eso es lo único importante. A veces me interesa más la opinión de un pintor o un poeta que la de un músico. Aunque también

valoro las opiniones de los músicos, claro está, pero no de todos.



J. G. A.: Tu tesis doctoral se titula *Hibridaciones entre música y pintura: la relación de Morton Feldman y Mark Rothko en Rothko Chapel*, un extenso y profundo trabajo que refuerza una vez más tu perfil interdisciplinar. ¿Por qué te interesó abordar esta temática y cómo fue la escritura de la tesis?

J. C.: Mi tesis en el proyecto inicial no era esta y tenía otro título. Es una cosa curiosa. La empecé hace muchos años, pero mi ritmo de trabajo como músico era tan intenso que no podía con todo. Y una tesis son «palabras mayores». Pero un día me dije, tengo que hacerla, cerrar este periodo. Yo llego tarde a casi todo,

por Joan Gómez Alemany

pero luego. Con la tesis me pasó lo mismo, porque tenía un proyecto en el que trabajé casi un año y medio, incluso tenía bastante redactado. Ya sabes que en los procesos de tesis (y tú lo has vivido) primero es la recolecta de información y referencias, lo que técnicamente se llama el «estado de la cuestión».

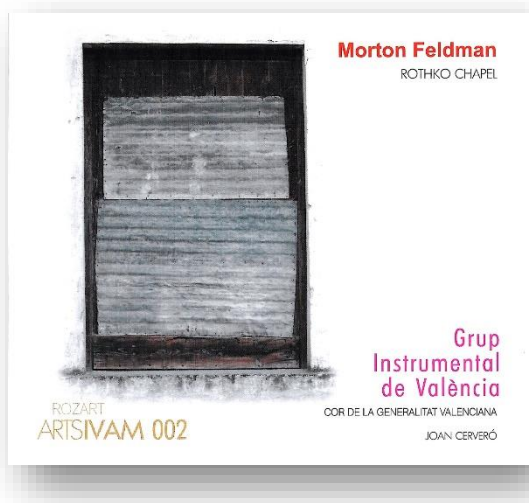
Mi tesis en origen era una historia del silencio, su estudio desde todos los parámetros aplicados a la música. Era una tesis inmensa. Cuando empecé me dije, esto no me lo acabo. Una parte sobre el barroco, otra sobre acústica, una parte dedicada a John Cage (que era de donde me venía la inspiración), etc. Empecé con la tesis pero no la quería hacer en el conservatorio, porque ¿con quién la hago? Era imposible... Entonces contacté con mi director de tesis, que además es amigo, **David Pérez Rodrigo**, catedrático de «Claves del discurso artístico contemporáneo» en la Universitat Politècnica de València, a quien ya conocía desde la Facultad de Filosofía, donde fui alumno de **Román de la Calle**, y donde él también estaba. Estudió Historia del Arte y posteriormente Bellas Artes. Me dijo: «Esta tesis es fantástica, si no la haces tú, la hago yo.» Pero no la hice.

Pasaron varios años y entonces retomé la idea de tesis, pero con un nuevo tema: *La écfrasis en la música contemporánea*. Román de la Calle tiene un libro titulado *El espejo de la ekphrasis: más acá de la imagen, más allá del texto*, que trata justamente sobre esto. A mí me interesaba esa función estructural del lenguaje, de si la música tiene un significado no codificado. Pero ahí tenía que entrar en muchos territorios: el gesto, el movimiento, la expresión y su traducción sonora, etc. Ya tenía experiencia sobre estos temas después de asistir a los cursos del **IRCAM**, cuyos ejes de investigación abordaban precisamente estas cuestiones. Para mí eran (y siguen siendo) temas apasionantes. Hay muchos conceptos que me interesaron, pero cuando fuimos a ponerle título a la tesis, el director me dijo que había que «cerrar ya el tema». Aun así, la tesis tiene muchas páginas, y fue la primera publicación (aunque restringida) sobre Feldman en España. De todas maneras, me sobraron más de 250 páginas, que tengo archivadas cuidadosamente sobre la écfrasis. Quizá algún día vuelva al tema. La verdad es que me sigue apasionando.

La tesis tiene una lectura fácil, salvo la parte más técnica del final, que es

por Joan Gómez Alemany

puramente especulativa, analítica y específicamente musical, donde además había que proponer una hipótesis sobre la relación entre pintura y música. En ella se habla de pinceladas, grosores, dirección, formato, incluso se analiza la textura, el granulado... Se relacionan conceptos pictóricos con musicales, por ejemplo, en el uso del *cluster* o de los armónicos. También completé la tesis con la grabación de un CD, donde se recogen las obras y que alcanzó un nivel de calidad notable. Lo grabé con el Cor de la Generalitat y con el Grup Instrumental. Fue una experiencia muy interesante y, hasta cierto punto, necesaria.



Hice los cursos de doctorado, un máster de estética, pero la tesis es lo que más me interesó y me acercó al intenso y desconocido mundo de la pintura, sobre todo a la **Escuela de Nueva York** y su

conexión con la música. Te das cuenta de que hay muchas cosas que son importantes, pero que no han llegado a conocerse por el gran público, ni siquiera por los músicos. Realmente la mayoría de ellos saben muy poco de esto. La música se ha quedado como esos juguetes que se dan contra la pared en el mismo sitio. ¿Qué va a pasar con esta música? ¿La va a tocar alguien? ¿Se va a tocar a Feldman? De hecho, he organizado un nuevo festival, el **Morton Feldman Festival**, que está ahora en fase de negociación. Lo he propuesto a la Universitat Politècnica de València (UPV), pero también podría hacerse en la Universitat de València (UV). No quiero hacerlo en el conservatorio. Haremos varios conciertos dedicados a obras de Feldman como *For Bunita Marcus* y algunas otras. Si no pasa nada, estrenaremos en España el *Segundo cuarteto de cuerda*, que dura alrededor de seis horas. También habrá una serie de reflexiones con especialistas sobre música y pintura, un pretexto más para reflexionar sobre la música y las otras artes.

La tesis te seduce, te absorbe, es como una droga. Te provoca una focalización sobre un tema en torno al cual todo orbita. Todo lo diriges hacia ese proceso mental que es una tesis. Y

por Joan Gómez Alemany

yo, que me entusiasmo enseguida... un desastre. Tu vida se acaba, solo tesis, solo estudio. Es lo que hay. Pero la tesis ya está hecha, aunque nunca debe quedarse ahí. Tiene que ser un punto de partida para continuar. Puedo seguir profundizando en esas páginas que tengo escritas sobre la écfrasis, quizá en un congreso, o como reflexión sobre la relación entre música y pintura. Me interesa también la figura de Rothko, que está muy valorado económicamente, pero que las nuevas generaciones no conocen. Y, sobre todo, me interesa Feldman, de quien muchos músicos aún no tienen ni idea de quién es.

J. G. A.: Por último, cuéntanos en qué proyectos estás trabajando actualmente o trabajarás en un futuro próximo.

J. C.: Estoy con unos mini cuartetos, cuartetos breves de entre 4 y 8 minutos. Ahora estoy componiendo el cuarto, pero luego se interpretan todos juntos. Uno de ellos, el primero, lo hice para la instalación sonora que se expuso en la Universitat Politècnica de València: *Tal vez sólo el silencio exista*, en homenaje a la figura del Nobel portugués José Saramago. Después he seguido componiendo varios cuartetos dentro del

mismo estilo, el mío, el que solo yo sé hacer.

Mi virtud es que no me cierro a ninguna estética, no pertenezco a ninguna escuela, ni tengo que ganarme la fama ni la posteridad. Hago la música que me apetece hacer. Una música que sea, digamos, como yo, normal. Una música que me guste y con la que me lo pase bien; que los músicos la toquen a gusto, que la puedan leer con pocos errores, y que sea cercana. Hago música para mí.

También estoy continuando con una ópera de cámara basada en un proyecto que tiene ya más de veinte años, pero que estaba esperando el momento de crecer. Ahora creo que puede ser una buena opción. Su título original es *Ariadna Solitud*, y el libreto trata sobre el mito de Teseo y el abandono de Ariadna en Naxos, aunque también están representados el minotauro, la música del Mediterráneo, la afinación especial de la música griega, los ritmos provenientes de diferentes culturas y otros «alicientes musicales» diversos. La obra estará compuesta –cuando la acabe– para electrónica (en vivo y con partes grabadas), trompeta, cuarteto de cuerda, soprano y percusión. Es un proyecto a largo plazo, y no sé aún ni cómo ni dónde

se estrenará. Pero si lo hago es porque quiero y porque me lo paso bien. El día que empiece a sufrir, no lo haré. Y no es una cuestión de soberbia. Esto me recuerda algo que decía John Cage, lo he contado en alguna otra entrevista. Le preguntaron: «Señor Cage, ¿por qué hace usted esta música tan rara?» Y él respondió: «Yo hago la música que debo». Pues yo creo que he hecho la música que debía hacer. No he sacrificado nada. Me podía haber ido mejor, pero también me podía haber ido mucho peor. En composición creo que he sido honesto. No he querido ser una referencia, ni un adalid, ni un mensajero de nada. Yo hago mi música. Sí, soy ecléctico, híbrido, impuro... ¿y qué pasa? Cada uno es como es. No hay antecedentes. La gloria es para los que ya no están; yo no la busco. Solo aspiro a buscar la belleza, a poder emocionarme... y a compartir.

Transcripción revisada por Joan Cerveró
de una entrevista en vivo
grabada el 26 de junio de 2025 en València.

JOAN CERVERÓ

Director, compositor, profesor, gestor cultural.

Manises (Valencia), 1961



Joan Cerveró es una de las figuras más versátiles e inquietas del panorama musical contemporáneo español. Su formación, amplia y rigurosa, lo llevó por los conservatorios de Valencia, Madrid y Barcelona, y culminó en la prestigiosa Guildhall School of Music de Londres. Posee el título de Profesor Superior de Música, un Máster en Estética y Creatividad Musical por la Universitat de València y es Doctor en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València con una tesis sobre la Rothko Chapel de Mark Rothko y Morton Feldman,

centrada en la hibridación entre música y pintura.

Desde hace décadas, combina la práctica musical con la reflexión teórica, la docencia y la creación interdisciplinar. Ha sido profesor en la Universitat Politècnica de València y en la Universidad de Valencia, y ha impartido conferencias y colaborado en proyectos de divulgación musical tanto en España como en otros países. Actualmente es Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Es director musical y artístico del Grup Instrumental de València desde 1994, formación con la que ha consolidado una intensa labor en el ámbito de la música contemporánea y que recibió el Premio Nacional de Música en 2005. Como director, ha estado al frente de innumerables conciertos y ha protagonizado numerosos estrenos absolutos, incluyendo obras de autores como Rihm, Chin, Grisey o Ligeti y, muy especialmente, autores españoles, siendo un firme impulsor de la creación actual, promoviendo y estrenando más de un centenar de nuevas composiciones.

Desde 2002 hasta 2014 fue director musical de la Orquesta Sinfónica de València, tras haber desempeñado previamente funciones de director artístico de la misma. Entre 2004 y 2011 fue director musical del Ballet de Teatres de la Generalitat Valenciana, colaborando con el Ballet Nacional de España y con coreógrafos de referencia como Jiří Kylián, Nacho Duato o José Carlos Martínez. En 2011 fue nombrado director del Proyecto XX/XXI del Auditorio Nacional de Música de Madrid, centrado en la promoción de las nuevas músicas. Fue director del Festival Internacional de Música Contemporánea ENSEMS durante 18 ediciones y lo es actualmente del Festival Moderna Música y del recién creado Morton Feldman Festival, primero dedicado a este significativo compositor en Europa.

Su actividad operística lo ha llevado a dirigir obras tanto del repertorio clásico como contemporáneo, entre ellas el estreno mundial de Dulcinea de Mauricio Sotelo en el Teatro Real de Madrid. Paralelamente, su obra como compositor se ha centrado en la música escénica, ámbito en el que ha obtenido diversos reconocimientos y donde ha desarrollado un catálogo con más de cincuenta obras. Ha publicado libros de divulgación, artículos y textos en catálogos y revistas

especializadas, y ha realizado más de 25 grabaciones discográficas, muchas de ellas dedicadas a la música de creación y a la escena.

Como artista sonoro, ha desarrollado un trabajo muy singular en el cruce entre música, arte contemporáneo y tecnología. Algunas de sus instalaciones y propuestas más destacadas incluyen L'Art des devises (IVAM-Centre del Carme, 1997), John Cage (EACC, Castellón, 2008), Música y acción (Fundación José Guerrero, Granada, 2012) o Tal vez solo el silencio exista (UPV, Valencia, 2022). También ha colaborado en numerosos proyectos de videoarte y vídeo-danza, como Respire de Pierre Jodlowski o Circus Maximus de Alvin Curran, y ha concebido piezas transversales como la Mascletà Sinfónica para 100 percussionistas (2013), que funden tradición popular y lenguaje contemporáneo.

Su criterio ha sido solicitado como jurado en concursos de composición de prestigio como el Premio Reina Sofía de la Fundación Ferrer Salat, los premios de la SGAE, el INJUVE o la SIMC en la Bienal de Zagreb. Durante 18 ediciones fue director del Festival ENSEMS, y en la actualidad dirige el Festival Moderna Música, en colaboración con el Palau de la Música de València.

Como parte complementaria a su actividad musical ha realizado actividades de gestión cultural tanto privadas como públicas, siendo nombrado en este último ámbito director adjunto de Música del IVC, Institut Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana, cargo que dejó en 2024 para retornar a la actividad artística, creativa y docente.

A lo largo de su trayectoria, Joan Cerveró ha mantenido un firme compromiso con la música de nuestro tiempo, la creación interdisciplinar y la transmisión del conocimiento musical, configurando una trayectoria transversal, sólida y apasionadamente contemporánea.

www.joancervero.com