

José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968) es uno de los compositores españoles que más ha contribuido en las últimas décadas a la renovación de la música culta contemporánea. Obras como GRAMMA o *El viaje a Simorgh* le han granjeado el reconocimiento internacional de la crítica especializada y, entre otros galardones, el Premio Nacional de Música de 2003. Además, Sánchez Verdú compatibiliza su labor como compositor con un intenso trabajo musicológico y docente. Precisamente, en otoño de 2010 dirigió en el CBA un taller vinculado a los Premios Injuve para la Creación Joven en la modalidad de Composición Contemporánea. Días después, el Plural Ensemble, dirigido por Fabián Panisello, interpretaba una de sus obras en el marco del ciclo Claves de Acceso IV.



pasaje de jardines abiertos

ENTREVISTA CON **JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ**
MIGUEL ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ

IMAGEN EVA SALA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Hace algunos años, en otra entrevista, me hablabas de tu relación con la docencia en los siguientes términos: «Mi primera experiencia docente en la música fue con veintitrés años, como profesor de Contrapunto y Fuga en el Conservatorio Superior de Madrid. La primera dificultad fue salvar el desnivel de edades: casi todos los alumnos eran mayores que yo. La segunda fue no dejarme afectar por ese tejido plasmoso-pegajoso de funcionariado que corroe a muchos profesores». ¿Ha variado tu visión sobre este tema con los años?

Realmente no. En este tiempo me he seguido dedicando a la docencia de la composición en cursos y conferencias por diferentes lugares de Europa, y hoy estoy vinculado a dos centros oficiales: la Musikhochschule de Düsseldorf y el Departamento de Composición del Conservatorio Superior de Música de Aragón. Sigo encontrando estupendos músicos que creen en la transmisión de enseñanzas. También veo cómo los planes educativos siguen cambiando, adaptándose, intentando mejorar... Es una transición continua. Mi mayor pasión es la creencia de que este ámbito pedagógico es realmente un lugar de encuentro para la reflexión, la crítica y el pensamiento. Me sigue enriqueciendo enormemente como músico y como persona, y seguiré conciliando esta faceta con la composición y la musicología, por un lado, y con la dirección de orquesta en la vertiente interpretativa, por otro. En pocos meses voy a iniciar un nuevo periplo como profesor de composición en la Musikhochschule de Dresde. Me encanta abrir horizontes nuevos y transitarlos.

En tus propuestas pedagógicas –como también en tu obra de creación– sueles conectar reflexiones procedentes de diferentes ámbitos artísticos. ¿Piensas que ese enfoque está

suficientemente presente en la educación musical formal? ¿No crees que esas enseñanzas siguen demasiado vinculadas a modelos estéticos –el concierto burgués, la partitura, el intérprete en sentido tradicional...– anclados en el pasado y en declive desde hace décadas?

Sin ninguna duda. Salvo casos excepcionales es difícil encontrar relaciones con otras disciplinas desde una escuela superior de música, desde un conservatorio... Hay muchos motivos: planes de estudios, programaciones, cierta cerrazón a los nuevos horizontes de la actualidad creativa si no mero desconocimiento... Creo que, al final, como en tantos otros asuntos, todo depende de la actitud individual de los profesores. En el encuentro del Injuve que dirigí recientemente se habló mucho sobre música y se hizo música en vivo con un grupo profesional, pero lo más interesante para mí fue contar con invitados que eran poetas, artistas plásticos y arquitectos. Las reflexiones acerca de las interrelaciones entre las diferentes disciplinas y, sobre todo, cuestiones como el material, el tiempo, el espacio o la luz, supusieron para mí temáticas de primer nivel en torno a la creación artística que deben ser planteadas. La música es una forma de pensamiento, y está por ello muy cerca de otras artes. La ruptura con los modelos estéticos reaccionarios es una de mis principales inquietudes creativas, pedagógicas y reflexivas. Es preciso conocer la tradición –y lo cierto es que cada vez se conoce peor– para poder olvidarla o traicionarla y lanzarse a las formas vivas del arte de hoy. Pero es difícil hacer olvidar: la inercia en el campo de la música es enorme, y, como señalas, los paradigmas del pasado siguen exigiéndose hoy en formatos como las orquestas, los auditorios, los espacios de escucha, los planteamientos de tantas obras de creación actual, aún con orejeras ante un presente distinto.

Y, desde ese punto de vista, ¿cuál crees que es la opción más efectiva para el compositor? ¿Continuar trabajando dentro de esos cauces institucionales procedentes del siglo XIX o romper con ellos y desarrollar otras posibilidades, más propias de nuestro tiempo?

Yo diría que la expresión «más propias de nuestro tiempo» tiene algo de excluyente. Un violín, ¿es o no propio de nuestro tiempo? Depende de cómo se utilice. Lo mismo ocurre con una orquesta, con un auditorio o con el diálogo con el público. Las nuevas propuestas no están reñidas con los viejos medios, hay muchos ejemplos de ello. Lo importante es insuflar el aire fresco del cuestionamiento, de la reflexión sobre la validez de esos medios. El violín tiene siglos de existencia; sin embargo, su esencia ha convivido con muchas miradas creativas. Negar el pasado es ingenuo: usarlo y transformarlo junto a otros medios es más inteligente. Lo que resulta palmario es el lastre de una mirada vieja en el ámbito de la música de hoy. Yo lo denomino «sonido nostálgico»... Y hablando de «miradas», ¿no es el cine, principalmente el comercial, una propuesta todavía más cerrada y reaccionaria?

El caso del cine puede ser muy iluminador respecto a los cambios estéticos, económicos y sociales –culturales, en un sentido amplio– que acaso puedan estar incorporando algunas tecnologías. Frente a las superproducciones, están apareciendo trabajos valiosos realizados con cámaras digitales, editados en ordenadores personales y difundidos a través de Internet... ¿Crees que algo de esto tiene correspondencia en el mundo de la música o, si se prefiere, del trabajo artístico con el sonido?

Estás apuntando a cambios tecnológicos, de formatos y de distribución que han abierto nuevos horizontes de posibilidades, también en lo estético, y que han abaratado costes para proyectos que antes hubieran sido utópicos. Creo que ambos caminos, el más institucionalizado y el independiente, pueden ofrecer propuestas de gran calidad. La segunda vía puede enarbolar muchas más veces la crítica al sistema, romper más moldes, ofrecer mayor libertad. En el primer camino esta posibilidad no es tan accesible, pero existe. También en otras épocas el Estado y la Iglesia han desempeñado ese mismo papel institucionalizado y de control del arte, y ello no ha impedido la aparición de grandes propuestas artísticas, algunas incluso críticas con ese poder. En música asistimos hace años a la aparición de procesos similares a lo que has descrito en el cine: potentísimos ordenadores, tecnologías digitales de alta resolución, Internet, redes sociales, cuestionamientos sobre qué es el original y qué la copia en la obra de arte, nuevas formas de distribución y de protección de los derechos de autor, etc. Yo hablaría, en definitiva y pese a todo esto, de propuestas artísticas de gran calidad en sus contenidos y técnicas, y propuestas carentes de ella. Como alguien decía: música buena y música mala. Los nuevos medios y territorios no garantizan a priori la validez de una propuesta artística, como a veces se sugiere. Con todo, esos territorios son los que más intensamente deseo cartografiar y surcar...

¿Has percibido, en la evolución de tu propio trabajo artístico, transformaciones relacionadas con estos fenómenos? ¿En qué proyectos estás trabajando actualmente?

Sí, por supuesto. Todo influye en mi trabajo como compositor. Aunque he frecuentado como compositor «contemporáneo» –expresión que odio– muchos de los territorios ya conocidos de ese mundo, hace ya bastante que he trazado también otros periplos y posibilidades para nuevas experiencias. Desde una ópera-instalación en torno a la escritura a proyectos muy distintos en los que



El viaje a Simorgh, Teatro Real de Madrid, 2007.
Fotografía: Daniel Alonso. © CDT

la arquitectura, el espacio o la luz forman parte de una obra. Entre otras cosas, citaría el auraphon, un instrumento-instalación múltiple muy especial que he desarrollado en el Experimentalstudio de Friburgo de cara a trabajar la posibilidad de desdoblarse en el espacio una señal original (cantantes, instrumentistas, etc.) y reproducir el «aura» en otras partes del espacio... Es un modo de crear espacios virtuales. Asimismo, mi próxima obra escénica para Salzburgo parte de la creación de heterotopías. Desarrollo en el espacio y en el tiempo una dramaturgia en la que los diferentes espacios reales conviven con otros virtuales en una serie de desdoblamientos, a modo de espacio-tiempos superpuestos: heterotopías —en el sentido que le da Foucault al término— y heterocronías. Lo interesante son los «pasajes», las transiciones que el asistente debe experimentar, casi en el modo en que Walter Benjamin fue trazando su inacabado *Libro de los pasajes*. Realmente cada nuevo proyecto abre nuevas puertas, lo cual me hace estar siempre muy atento, fascinado y cercado por el riesgo y la aventura.

Incorporar los universos filosóficos de Foucault y Benjamin a un proyecto musical es sin duda una aventura arriesgada. ¿Cómo te planteas, estética y técnicamente, introducirlos en tu proyecto compositivo?

El concepto de aura en Benjamin planea en parte sobre la concepción dramática de mi ópera *Aura* (basada en la novela de Carlos Fuentes) y, por extensión, en las propuestas en las que he desarrollado nuevas dramaturgias y mundos sonoros en la participación en el espacio y en el tiempo del auraphon. Es pronto para hablar de las heterotopías como fundamento para esa nueva obra en Salzburgo, dado que estoy desarrollando el proyecto. No olvido que el teatro es una forma de heterotopía por excelencia, pero también el cine, o los espacios simbólicos y alegóricos que ofrecen el jardín o el cementerio. En este camino, Foucault ha dado grandes pistas, y también otros autores que han reflexionado sobre el espacio, el tiempo y la realidad. Mi reflexión es naturalmente también acústica, y en este camino pretende abrir nuevas formas de percepción mediante la simultaneidad de procesos dramáticos, la creación de espacios diversos entre los que el «percibidor» debe moverse (pasajes, transiciones) y reflexionar acerca de los conceptos de original, copia, eco, aura, pasado, presente y futuro, etc. La literatura en especial está llena de propuestas heterotópicas, en muchas direcciones, como Borges o Bioy Casares, e incluso las grandes utopías de Milton, Moro, Campanella o Bacon, por citar algunos ejemplos. Para mí el jardín es la base de gran parte de mi trabajo: jardines abiertos al peregrino dispuesto a adentrarse en ellos, como Polifilio en el viaje trazado por Francesco Colonna.

Ante estos proyectos es imposible no pensar en ese tipo de propuestas de percepción espacio-temporal que se articulan a través de la instalación sonora, a menudo más vinculada al «mundo del arte» —del «arte visual», podría decirse, a pesar de la contradicción— que al «mundo de la música». ¿Cuál es tu opinión acerca de la instalación sonora como práctica artística, y del llamado arte sonoro, en general?

La cuestión es muy pertinente, y mi percepción es que en muchas de mis obras se produce un intercambio para mí esencial entre ese «mundo de la música» y ese «mundo del arte» que interpretas de forma separada, como contenedores que se excluyen. Estas obras son espacios de arte y conocimiento en los que la parte sonora tiene un peso muy grande que interactúa de forma inseparable con ese despliegue de lo espacio-temporal. La reflexión sobre el lado puramente acústico es fundamental (como compositor que viene del «mundo de la música») pero parte de premisas que ya no nacen de ese mundo de forma exclusiva, sino de un espacio



El viaje a Simorgh, Teatro Real de Madrid, 2007.
Fotografía: Daniel Alonso. © CDT

que, como un gran jardín, ofrece en sus caminos y posibilidades de desplazamiento una serie de itinerarios que engloban aspectos muy distintos que confluyen en una única propuesta artística. Brevemente: obras en las que conviven, por ejemplo, una gran instalación sonora abierta al público creando espacios a veces «virtuales» con la electrónica en vivo y con voces e instrumentos acústicos que crean un espacio «representado». Mi ópera GRAMMA, uno de los primeros pasos en una forma muy sencilla y clara por esos caminos, fue definida como «ópera-instalación». Desde entonces, otras obras posteriores han ido mucho más lejos, en ellas los dos mundos que citabas se abren e interrelacionan creando propuestas creativas propias e inseparables.

Sin embargo, y pese a que en tus obras se plantee una integración de esas dos realidades, hay diferencias contundentes entre ellas: el público del arte contemporáneo no es igual al de la música contemporánea; ésta carece de plataformas teóricas comparables a las de aquél; la iniciativa privada no participa con igual entusiasmo en ambos... ¿Cómo crees que condicionan estas diferencias la posición del compositor de «música contemporánea»?

Hay muchas realidades, y muchos «públicos». Las particularidades de España son diferentes, y mucho, de las de Centroeuro-pa, y ambas a su vez de las de EE UU. Hoy muchos ámbitos de la cultura se valoran en términos crasamente cuantitativos. ¿Cuánto público? ¿Cuánto presupuesto? ¿Cuántos conciertos? ¿Cuánto dinero? Sin embargo, desde ese punto de vista, habría que excluir multitud de ámbitos de la creación que no llenan estadios o grandes museos y que no venden miles de discos (o rechazar grandes músicas de otros momentos históricos que tuvieron un público ínfimo). Las culturas del pop y algunos circuitos de museos y galerías siempre van a estar por delante de otras formas de cultura en cuanto a cantidad de público o cantidad de dinero; y lo mismo con el capital privado. El otro criterio, el cualitativo, es siempre muy dispar y depende de muchos aspectos: la cultura musical de una sociedad, el peso de la tradición, las redes y tejidos culturales existentes, etc. En un mundo globalizado la gran cultura para un hindú todavía es distinta de la de un neoyorkino hispano, y la de un monje budista japonés de la de un cantaor de Cádiz... Yo

hablaba de ciertas intersecciones que abrazan como en una imagen cubista los dos mundos de los que hemos hablado antes. Esa interrelación es un hecho que ha provocado ya eventos sustanciosos y nuevos; hay muchos ejemplos de autores que han abierto nuevas intersecciones. Me viene a la mente, entre otros muchos, Alvin Lucier, que sin reparos se ha acercado al cuarteto de cuerda tradicional, un género periclitado para muchos, y ha hecho propuestas fascinantes. En la historia de la música se dan varios momentos en los que el contacto y la interacción han deparado saltos impresionantes: por ejemplo el contacto entre la música inglesa y la continental en el siglo xv, o el de la música de Debussy con la del gamelán javanés. Hoy en día el diálogo entre las distintas disciplinas artísticas y las ciencias es fascinante. Pero incluso en el rincón más superado y obsoleto de un acontecer creativo puede surgir una chispa nueva.

Lo plantearé de otro modo. ¿Por qué apoyar tanto determinadas manifestaciones y tan poco otras? ¿No crees que eso ha propiciado un enorme conservadurismo dentro de la música contemporánea? Un compositor debe dejar muy claro en cada una de sus obras que lo que él hace es, efectivamente, música contemporánea, so pena de quedarse sin subvención o fuera de los circuitos oficiales. En ausencia de un aparato crítico sano y depurado, ¿no existe el riesgo de mantener la música contemporánea separada de la sociedad en general, en una suerte de «reserva india», como alguien dijo? ¿Cuáles son los riesgos y las aventuras que hoy asume un compositor de música contemporánea, más allá de recibir o no el próximo encargo o subvención?

El problema que apuntas creo que no viene sólo de los compositores, de los «hacedores» de sonidos. Hay una inmensa variedad entre estos, y hay posiciones muy nuevas, transversales, extremas y de altísima calidad e interés que no debemos pasar por alto. El problema deriva más bien de la existencia de organismos antiguos (y, por tanto, conservadores) institucionalizados en el pasado —orquestas, auditorios, festivales— que penalizan las formas de creación más novedosas. Las nuevas propuestas con frecuencia no tienen una adscripción a marcos estatales... Y el mercado es desabrido, pero para todas las formas de creación. El panorama adquiere un tinte distinto en otros países en los que muchas de las grandes innovaciones en el arte sonoro, en las instalaciones y en otras formas nuevas deben bastante a su inclusión en festivales con dinero público; pienso en las radios alemanas y en festivales que desde hace treinta años están desarrollando nuevos caminos con artistas de muchas procedencias estéticas. Un creador de arte sonoro, un artista de *landscape art* o un videoartista, por ejemplo, también pueden estar abiertos a los encargos públicos. No obstante, creo que las nuevas propuestas artísticas tienen que desarrollar sus propios medios y no recurrir necesariamente a los espacios antiguos de la tradición. Quizás una potente ley de mecenazgo abriría el campo del patrocinio privado, tal como ocurre en EE UU. En cualquier caso, un artista riguroso y serio normalmente siempre hace lo que quiere hacer, nunca se pliega exclusivamente a una esfera en la que haya encargos o subvenciones públicas. Sé que el contenido de mis intereses y trabajos determinará los ámbitos en que éstos se moverán, pero no al revés. Es normal que la vibrante realidad cultural y la creación de hoy vaya por delante de los sistemas creados para apoyarla y, a veces, controlarla. Sólo creando, reflexionando y creyendo en las nuevas formas de arte se podrá ir concienciando y pergeñando esa ruptura de marcos de la que hablaba. Así se evitaría que determinados ámbitos se encripten y encierren en posiciones de autarquía y autosatisfacción.



El viaje a Simorgh, Teatro Real de Madrid, 2007.
Fotografía: Daniel Alonso. © CDT

© Miguel Álvarez-Fernández, 2011. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

CREACIÓN INJUVE 2010

09.09.10 > 17.10.10

COMISARIOS **JESÚS CARRILLO • ALEJANDRO CASASOLA • LUIS ESLAVA**

ORGANIZA **INSTITUTO DE LA JUVENTUD (INJUVE) • MINISTERIO DE IGUALDAD**

COLABORA **CBA**

CONCIERTO **CLAVES DE ACCESO IV**

**OBRAS DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ • EDUARDO SOUTULLO
MONSERRAT TORRAS • ENEKO VADILLO**

29.10.10

DIRECCIÓN **FABIÁN PANISELLO**

INTÉRPRETES **PLURAL ENSEMBLE**

ORGANIZA **CBA**

PATROCINA **MINISTERIO DE CULTURA • INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y LA MÚSICA (INAEM) • COMUNIDAD DE MADRID**