

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ



Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Consejo de Redacción

MARÍA JESÚS RUIZ FERNÁNDEZ
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MARTA CURESES
EMILIO CASARES RODICIO
DIANA PÉREZ CUSTODIO
ANTONIO MARTÍN MORENO
MARTA CARRASCO
ALFREDO ARACIL
MANUELA CORTÉS
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ
OMEIMA SHEIK ELDIN
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ

Secretaria

M^a. CARMEN MILLÁN RÁFALES
M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Depósito Legal: GR-

I.S.S.N.:

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

ALFREDO ARACIL: ESTÉTICA DE LA MEMORIA

Rosa Rodríguez Hernández

(Compositora y Conservatorio Superior de Música de Valencia)

Abstract:

Alfredo Aracil: Sthetic of the Memory

Memory permits us to situate the human being in his own vital flow. It temporarily situates us in the past, present and future, it separates us from the absolute, nothing is fixed, things are as we choose to interpret and transform them, they live in plural times and spaces. After his revelation of memory, Alfredo Aracil shows fragments of himself, of his era, of another time, dedicating special attention to the magnitude of Memory. He intensifies the ruins of the past; he explores and concedes new expressions on the path towards the Now. Memory can be analytic and rational, but also poetic; both are complementary, not exclusive. Art principally partakes of this second category, with poetic memory intervening in a most critical fashion in the rupture of the limits of History. In reality the past that is recovered is not history; they are past experiences, instincts, motivations, a return once again detached from the laws of its time. Accordingly, we see in the work of Alfredo Aracil the oscillating practice of styles, its constant transposition to borders and frontiers.

La característica más destacable del pensamiento musical de Alfredo Aracil es el juego de la memoria*. Ésta queda doblemente considerada como inmediata, a través de recursos como la repetición, variación, contraste e incoherencia, y memoria remota, ésta ligada en su obra al empleo de la cita y la referencia. Incluimos una categoría que el propio compositor llama “cita-guiño”.

El juego de la memoria en su duplicidad: recuerdo/olvido, vida/muerte, relato/fragmento, se ve reflejado en procedimientos técnico-compositivos que revelan el proceso intelectual siempre latente en la obra de Aracil.

* Recoge este artículo el contenido de uno de los capítulos del trabajo *El Adagio con variaciones de Alfredo Aracil y su estética de la memoria*, con el que la autora ha obtenido el Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.) en el Departamento de Comunicación Audiovisual e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia, en el 2005. (N. Del E.)

1. Poética de la incomunicabilidad.

Incluido por la crítica muy temprano en la corriente “culturalista”¹, Alfredo Aracil revela prioritaria la sonoridad de la obra junto a una reflexión cultural. No son problemas humanos, sino “...temas muy herméticos, tal vez hiperculturales...”² los que más interés suscitan esos primeros años en Aracil.

Las obras de los años 70, como *Alfaguara*, *Tientos*, *Retablo*, *Con el aire que no vuelve*, reflejan cierta sencillez a través de procedimientos como la repetición de elementos idénticos o parcialmente variados, ya que para Aracil, en estos años 70, el arte y la música debían ser vehículo de comunicación. Éste es un planteamiento que más adelante, en los años 80, cambió: “Nadie entendía lo mismo de la misma obra y a fin de cuentas la poética de la comunicación de la música acabó convirtiéndose en una evidencia un tanto pesimista: la música como poética de la incomunicabilidad”³.

A partir de los años 80 sus obras ganan en complejidad: “...la envergadura de las modificaciones empezaron a complicarse cada vez más, ...y fueron haciendo que la memoria jugara cada vez un papel más difícil...”⁴.

Sonata de mayo y *Narciso abatido* por el proceso de repetición no de la serie sino de la permutación de la serie, *Sonata n°2* por el uso del azar y por su sonoridad, *Punta Altiya*, *Las voces de los ecos*, *Francesca* por el contenido literario, *Extrême* por estar al borde de lo inaccesible, *Musica reservata* por su distanciamiento, son ejemplos de las obras de los años 80 donde la memoria inmediata se ve dificultada en el reconocimiento de los eventos musicales.

Se evidencia así el referencialismo de la música de Aracil en los años 70, ya que la música gana significado a través de sus mecanismos imitativos o de expresión emotiva⁵. La postura contraria, la absolutista, no acepta la relación entre significado musical y materia sonora. Se niega la representatividad de la música; sus contenidos deben ser musicales: “La representación de un sentimiento o afecto determinado no está comprendida en las posibilidades propias de la música”⁶. Para Hanslick la materia sonora debía expresar sólo ideas musicales. Desde la concepción de Hanslick se debe admitir la posibilidad de la inclusión en la obra de elementos extramusicales que expresen la voluntad del compositor de asociación en el oyente de lo musical y lo extramusical. Música referencialista, música absolutista..., se abre la posibilidad de una tercera vía, como nos indica Ferruccio

¹ GUNDIN, J.A.: “Alfredo Aracil, la música como reflexión cultural” ABC, 7-I-1984.

² Cf. Idem.

³ Cf. en MIRO: Aranzazu: “Seis compositores de los 80” en Pochiss Rall n°1, Año I, otoño 1987.

⁴ COSTAS, Carlos-José: “Orquesta Nacional: estreno de Alfredo Aracil” Tele-Radio n° 1421 (25 al 31-III-1985) pp. 62-63.

⁵ Cf. MEYER, L.B.: Explaining Music: Essays and Explorations, Chicago, 1973.

⁶ HANSLICK, Eduard: De lo bello en la música, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947, pág. 24.

Busoni: “Esta [música programática] ha sido afirmada como una contrapartida de la llamada música absoluta y estos conceptos se han petrificado tanto que aún personas de inteligencia caen o mantienen uno u otro dogma, sin reconocer una tercera posibilidad que está más allá y por encima de las otras dos”⁷. Busoni nos marca la posibilidad del pathos de la emancipación. La obra de Aracil a partir de los años 80 deja de ser referencialista, es absolutista, como poética de la incomunicabilidad, sin embargo, a partir de aquí su música estará vinculada al pathos de la emancipación en cuanto al uso que hace de sus materiales sonoros: “...sin ningún dramatismo, con todo descaro, con libertad”⁸.

2. Memoria.

En 1983, dentro del seminario de “Composición actual española” de los Cursos Manuel de Falla, en Granada, Aracil expone sus ideas acerca del “juego de la memoria” como uno de los elementos más atractivos de la composición. Nos habla de una “memoria inmediata”, que es la utilizada principalmente en su primera etapa como medio de comunicación. A lo largo de su obra no lo abandonará sino que se unirá a los recursos de la “memoria remota”. Las herramientas principales de la memoria inmediata son, en la obra de Aracil, la repetición (simple o compleja), la paulatina variación o modificación, el contraste y la incoherencia. Las citas y las referencias, forman parte de la memoria remota.

Jean-Pierre Vernant, señala dos concepciones de la memoria⁹: una se inscribe en el interior de la temporalidad y representa la conquista progresiva por el hombre de su pasado individual, a la vez que la Historia constituye por el grupo social la conquista de su pasado colectivo; la otra concepción remonta sus orígenes a la mitología de la reminiscencia que se desarrolla en la Grecia antigua. Mnemosyne, la memoria divinizada, lejos de estar unida a la elaboración de una perspectiva propiamente temporal, es el instrumento de una liberación del tiempo. No es nunca individual, es una memoria impersonal. Estas dos formas mayores de la memoria arcaica donde se encuentran las líneas de la teoría platónica de la anamnesia son el paso del tiempo y la inscripción del individuo en el cuadro de un orden general que le da sentido. Se trata, siguiendo el estudio de Vernant, de restablecer sobre todos los planos la continuidad entre sí y el mundo, enlazando sistemáticamente la vida presente en el conjunto del tiempo, la existencia humana en su entera naturaleza. Esta misma visión es la que Aracil refleja en sus ideas; él relaciona de forma directa su música con el entorno, que entiende puede ser doble: por una parte la sociedad en la que se produce y ofrece y, por otra, su historia (la de la música) pasada, presente y futura.

⁷ BUSONI, Ferruccio: *Pensamiento musical*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pág. 34.

⁸ ARACIL, Alfredo: “El reflejo de eco”, en *Música en Madrid*, ed.a.c. de J.R. Encinar, Comunidad de Madrid/Turner, Madrid, pág. 70.

⁹ Cf. VERNANT, Jean Pierre: *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, París, 1980, Tome I, pp. 80-107.

En la segunda mitad del siglo XX, la filosofía ha procurado desalentar el afán de generalidad y del anuncio del final de la historia. Este movimiento de fragmentación conlleva, entre otras cosas, una revalorización de la memoria, una atracción por el pasado, en una época igualmente señalada por la manifestación de estas nuevas subjetividades que exploran su unicidad en un pasado ya excluido, convirtiendo en presencia parte del pasado. En este contexto se da la simultaneidad de lo no simultáneo, acentuado no sólo por la presencia del pasado sino también por la complejidad de los efectos del tiempo y espacio.

Para adquirir identidad propia es necesario aprender a contar de otra manera; la nueva subjetividad labora desde la herencia, cada nueva obra crea un gesto del olvido, de forma reflexiva se apropia -con material ajeno o propio- de la interpretación de las huellas del pasado. En la identidad de Aracil se da una dialéctica entre conservación e innovación, entre memoria y olvido. Según Fina Birulés ambos pueden llegar a un mismo efecto¹⁰: oscurecer el presente por no desunir el pasado. El papel de la memoria es tratar de enriquecer la experiencia, y cerrar heridas cuando el pasado trae dolor y discriminación.

La memoria, bien sea remota o inmediata, es un mecanismo interno, de uno mismo. El cuidado de la memoria expresa la lucha entre el hombre y el tiempo; ser es transcurrir, el final es la muerte, y de ahí el olvido, pero no necesariamente con matiz negativo, pese a que puede resultar paradójico; la crisis de la modernidad nos ha aportado una renovada perspectiva, la de la ausencia de esa muerte puesto que ahora “nadie muere”. La memoria basa la forma de permanencia en el tiempo, su acto es siempre una forma de presencia, queda sometida a sucesivos instantes de percepción en la que selectivamente se fragmenta. Espacio y tiempo se vuelven únicos de perenne continuidad discursiva en el que “la sistemática de la fragmentación y la sistemática de la continuidad constituyen dos caras de la misma moneda”¹¹. Cada uno de estos fragmentos se basa en la totalidad de la memoria, dando coherencia a las partes. El presente de cada mensaje no se puede articular, si el tiempo como memoria no deja huella en el ser, porque éste es capaz de convertir el pasado, que lo fue, en presente que con la memoria es¹². Así, el tiempo requiere su configuración, convertir el pasado en presente, y en su transcurrir plantea a la vez el futuro; hasta cierto punto puede hacerse predecible si éste se forma con fragmentos del pasado, y esta proyección de la memoria en el tiempo pasado hacia el futuro es lo que permite la esperanza, el deseo¹³. Marc Augé defiende en *Las formas del olvido* que vida y muerte son dos conceptos próximos a memoria y olvido: el olvido es muerte, el recuerdo es vida. La memoria es el punto presente de unión, al que a su vez se asocia la idea de retorno. El recuerdo es un momento de impresión, de sensación, es un

¹⁰ Cf. BIRULÉS, Fina: “La crítica de lo que hay: entre memoria y olvido” Hacia dónde va el pasado, Manuel Cruz compilador, Ed. Piados, Barcelona, 2002, pág 146.

¹¹ GONZALEZ REQUENA, Jesús: El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, pág 36.

¹² Cf. LLEDÓ, Emilio: El surco del tiempo, Editorial Crítica, Barcelona, 2000.

¹³ Cf. Idem, pág 75.

fragmento de materia que aparece o desaparece. Si con estos fragmentos construimos un relato podremos fomentar la memoria; alejarse del relato conlleva alejarse de la memoria. Formar trazos con las huellas del recuerdo, asociar, es lo importante.

Las obras de Aracil son “depósitos de la memoria”, a cada una de ellas se le puede atribuir un interés por el pasado, revela una actitud cambiada hacia el presente y el futuro, propone un vínculo con el pasado con proyección al futuro.

Aracil sitúa un tercer vértice al binomio tradición/innovación, o nostalgia/vanguardia: una nueva Melancolía¹⁴. Lejos de una fe ingenua en el progreso, o del refugio en un pasado idealizado y el temor al futuro, Aracil abraza aquello que puede ser “...la búsqueda de soluciones, planteamientos y sensaciones no vistas previamente”¹⁵. Cualquier problema pasado es capaz de reactivarse bajo nuevas condiciones. En este sentido la metáfora se convierte también en una técnica de descubrimiento. Le permite subrayar las conexiones entre los objetos (audibles o no) y definir la singularidad de su actividad artística.

Sobre la base memoria/pasado, atención/presente, y espera/futuro, Marc Augé señala tres figuras del olvido¹⁶: 1) El *retorno*, explora el pasado remoto, no el inmediato que puede confundir, para restablecer continuidad. Dentro de esta primera forma podemos situar el uso de las citas en la obra de Aracil. 2) El *suspense*, trata de recuperar el presente aislándolo del pasado y futuro. Las obras de Aracil no participan de este presente continuo en cuanto a su contenido, ya que las citas, referencias, repeticiones o simetrías son constantes, pero sí en aquellos momentos en los que en su obra prima la incoherencia, en este sentido el instante es presente total, que atrae hacia sí al pasado y al futuro, no como consecuencia de un proceso o tránsito circular. Por este motivo podemos ver cómo siente la necesidad de huir de las formas cerradas, cíclicas, para explorar nuevas soluciones. 3) El *comienzo* (contrario a la repetición). Examina la recuperación del futuro olvidando el pasado, concibe las situaciones de un volver a nacer para dar lugar a todos los futuros posibles sin otorgar preferencia a ninguno. Su forma es la iniciación, bajo la variación; lo que se olvida recobra conciencia del tiempo. Las primeras obras de Aracil, incluidas en su poética de la comunicación son ejemplos de este devenir. Reoir recupera el presente, donde se siente (pre-siente) la dulzura del retorno y la delicia de la espera.

2.1. Memoria inmediata.

El oído en cualquier instante oscila entre la repetición y la invención, entre el deseo de volver al patrón conocido y el de escapar de él a través de una nueva variación. Generalmente ha prevalecido el deseo de repetir el pasado sobre los impulsos de alejarse de él. Ningún acto es completamente nuevo y ninguno puede cumplirse completamente

¹⁴ Cf. ARACIL, Alfredo: “El reflejo de eco”... pp. 66-70.

¹⁵ Idem, pág. 70.

¹⁶ Cf. AUGÉ, Marc: Las formas del olvido, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, pp. 65-70.

sin variación. En todo acto están inextricablemente unidos la fidelidad al modelo y el apartarse de él, en proporciones que aseguran la repetición reconocible junto con pequeñas variaciones que permiten las condiciones y el momento. La decisión de descartar material (o no repetirlo) no es una decisión simple. Lo que una vez fue valioso, ahora no tiene valor. Subjetivamente un acto de descartar se relaciona con los fines de las duraciones; la invención las inicia.

Veamos a continuación los mecanismos a los que recurre Aracil para hacer uso de la memoria inmediata. Son, como ya hemos apuntado, repetición (simple o compuesta), variación o modificación, contraste e incoherencia.

Los sonidos son susceptibles de organizarse con suma precisión y complejidad en el espacio y tiempo. Nuestra percepción del tiempo depende de que vuelvan a presentarse regularmente acontecimientos; sin regularidad no hay tiempo. La repetición no sólo hace referencia al fragmento, sino al reflejo como recuerdo en nuestra mente, huella y rastro en nuestros pensamientos; además nos trae a la memoria la experiencia ya vivida y la presencia de lo eterno. La repetición es similar a la cohesión, tiene propiedades adhesivas, en cuanto une el presente y el pasado. Dentro de la repetición debemos incluir el uso de ecos, reflejos, espejos, que tanto atraen a Aracil. Los espejos reproducen perspectivas infinitas, crean falsas simetrías, multiplican espacios ilusorios. Artificio barroco, el espejo erosiona los bordes de la realidad y la ficción, seduce con innovaciones; no se propone la fascinación, sino la introspección, siempre interrogante. El espejo pertenece a la categoría de elementos simbólicos, es algo más que un gesto narcisista, es reflexivo; no es un instrumento de la vanidad, sino una herramienta de la identidad. Títulos como *Espejo lejano*, *Narciso abatido*, *Sonata nº 2 (Los reflejos)* nos introducen en este artificioso pensamiento de la obra de Aracil.

Una forma de repetición es la simetría, podemos observar la intensa conexión que une las partes correspondientes de una configuración porque estas partes son de forma idéntica, pero se oponen en cuanto a orientación espacial. La simetría es elemento unificador en la *Sonata nº 2 (Los reflejos)*, unas veces con sutileza, otras destacable. También en *Las voces de los ecos* destaca el rasgo simétrico como medio de expresividad.

José Luis García Barrientos, en cuanto a orden y tiempo considera dos posibilidades¹⁷: igualdad y desigualdad. En palabras de García Barrientos: “Las repeticiones artísticas, del tipo que sean, no presentan nunca un carácter absoluto, son siempre relativas”¹⁸. Esta idea, desarrollada por Yuri M. Lotman¹⁹, se refiere a las diversas repeticiones interpretativas de una misma pieza, así como al número de veces que el artista, bien sea músico, actor, etc., estudia la obra y, por tanto, repite; así pues, la repetición es relativa.

¹⁷ Cf. GARCIA BARRIENTOS, José Luis: *Drama y Tiempo*, C.S.I.C., Madrid, 1991, pp. 225-241.

¹⁸ Idem, pág. 228.

¹⁹ Lotman realiza un estudio de la repetición en el capítulo 6, “Elementos y niveles de la paradigmática del texto artístico”, en *Estructura del texto artístico*, Ed. Istmo, Madrid, 1982.

Sin embargo, es el tamaño de las unidades contenidas en la obra las que se pueden poner en relación para considerar su repetitividad. Según su grado de coincidencia es posible distinguir las repeticiones *parciales* de las *totales*: las parciales coinciden con la unidad original en partes, o no, y aquí se producirían variantes. Las repeticiones totales no tienen variaciones. Ambas repeticiones (parciales y totales) son relativas, no absolutas: el material es el mismo, pero ocupa en su repetición un lugar diferente, con lo cual la función estructural es distinta. La estructura se manifiesta por la repetición de las partes. ***Paisaje vertical*** sería un claro ejemplo de repetición total con una pequeña variante. El modelo lo tomamos en los compases 17-22; su repetición en los compases 59-63.

La repetición puede ser también -siguiendo la clasificación de García Barrientos- *completa* e *incompleta*, según su grado de coincidencia con el modelo y su extensión: completa si se repiten en su totalidad (con o sin variantes), los parámetros pueden cambiar, pero no su extensión; incompleta si la repetición es un fragmento (con o sin variantes), a veces es suficiente con repetir un arranque para sugerir el modelo completo. ***Extrême*** contiene en un solo fragmento varios tipos de repetición. Tomando el modelo de la primera sección de la obra, A (compases 1-11), la sección C, con igual número de compases (11), muestra la repetición completa, con pequeñas variantes, y discontinua.

Paradiso (Cuaderno I), dada la circularidad de su contenido, proporciona un ejemplo interesante de repetición. Tomando el modelo en el compás 34 de la sección II/B, se producen seis frases hasta finalizar dicha sección; éstas tienen su reflejo, con distintos tipos de repeticiones y variaciones en la sección siguiente II/C. Los compases 34-40 de II/B corresponden a los compases 78-94 de II/C, la repetición es total en la Soprano I-II y Contralto I, al tiempo que incluye repetición parcial por las diferencias que aportan el resto de las voces, y a la vez es completa dado que su extensión es la misma. En las sucesivas frases la evolución repetitiva al tiempo que contrastante produce una metamorfosis muy característica del lenguaje de Aracil.

Atendiendo a su posición las repeticiones pueden ser de tipo *contiguo* o *discontiguo*: si inmediatamente después del modelo oímos la repetición, es contigua, si entre el modelo y la repetición se oye otro fragmento, es de tipo discontiguo. Dentro de esta división, por su posición, en este caso final, puede ser *cerrada* o *abierta*: cerrada si la repetición acaba antes del final del modelo, abierta (casi siempre incompleta) sugiere la repetición *ad infinitum*. Son múltiples los ejemplos de este tipo en la obra de Aracil. Las repeticiones obstinadas de los sonidos, cortos o largos, a diversos niveles de la evolución de la forma, dan un carácter de “notas polares”. De un tipo de para-tónicas que juegan un papel análogo al de la Dominante y de la Tónica en el sistema armónico total.

La variación es otro de los medios a los que recurre Aracil. El universo mantiene su forma a través de la perpetuación en formas parecidas entre sí. La variación sin límite es sinónimo de caos. La semejanza provee un vínculo, pero esta conexión, sumamente primitiva, sólo actúa cuando el aislamiento o la distancia la protegen de factores estructurales más poderosos. Las variaciones pueden originarse sin propósito, simplemente como alivio de

la repetición monótona. Cada variación está fijada por la presencia de un problema que requiere soluciones relacionadas. Pueden ser en extensión grandes o pequeñas, pero lo interesante son sus relaciones internas.

Básicamente las cosas se relacionan entre sí por asimilación o por contraste, y a menudo por una combinación de ambas cosas. La asimilación es probablemente la condición primordial; la homogeneidad prevalece a no ser que un estímulo lo bastante intenso quiebre el campo en unidades separadas. La separación por diferencia se impone también cuando el oyente elige entre elementos dados. Los psicólogos estudiaron esta condición en los llamados experimentos de discriminación. La percepción deja de captar la similitud para captar la distinción. Se hace presente la diferenciación porque la situación lo exige.

La incoherencia, otro de los recursos para la memoria inmediata, surge en la apariencia de ver lo simultáneo como sucesivo: una dislocación de lo simultáneo.

2.2 Memoria remota.

Muchas de las obras de Aracil tienen ideas comunes: reflejos, ecos, espejos, el mito de Narciso, circularidad (en el contenido, casi nunca en la forma). Todo ello es a su vez producto de un juego con la memoria remota. Narciso, ante la aparición de su yo trascendente, queda paralizado, reconocido de inmediato como perteneciente a su ser más remoto. La presencia de una vida anterior le hace presentir una vida futura. Pasado y futuro se entrecruzan, se conjuntan en un instante multiplicado en reflejos.

Mircea Eliade²⁰ argumenta que en la gnosis cristiana el hombre que es acogido por su vestidura de luz, “semejante a él mismo”, comprende que este doble es su verdadero yo. El cuerpo se convierte en un cristal o espejo que recibe y difunde la luz en multitud de reflejos. La irrupción de la imagen en reflejos, significa la presencia en el hombre del tiempo total. La imagen al ser reconocida, atrae y fascina, el individuo tiende necesariamente hacia ella.

Desde Heráclito la totalidad es el resultado de la transformación del tiempo en sucesión²¹. Para éste el cosmos está en continua transformación; común es el comienzo y el fin en la circunferencia de un círculo, por este motivo todas las cosas son una, situadas en un tiempo común o eternidad. Principio y fin se confunden en una misma esencia atemporal.

Peter Bürger, en su ensayo *Teoría de la Vanguardia*, encuentra el punto de confluencia en la ruptura de la sucesión histórica de procedimientos artísticos, produciéndose la diversidad de lo radicalmente diverso; de ahí la seducción que manifiestan movimientos de vanguardia

²⁰ Cf. ELÍADE, Mircea: Historia de las creencias y de las ideas religiosas, Cristiandad, Madrid, 1978, pág. 370.

²¹ Cf. SPENGLER, Oswald: Heráclito, Ediciones hispanoamericanas de Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947, pág. 392.

por procedimientos de épocas pasadas. Pero debe haber un proceso de adaptación puesto que en ámbitos histórico-sociales distintos no puede haber afinidades sin más. Debemos encontrar otras funciones. Walter Benjamín ha llevado el concepto de alegoría desde el Renacimiento y Barroco hasta las vanguardias. Si en los siglos XVI y XVII la imagen servía para desplazar al mundo sensible del interés y reafirmar la divinidad como vivencia más pura, serán las vanguardias las que incluyan en la naturaleza el mundo creado por el hombre. En los dos casos se tomará el fragmento de una totalidad y un símbolo orgánico de ese fragmento, pero el clasista intentará dar vida a esa totalidad, la divinidad, y el artista de vanguardia usará esos fragmentos para desvelar una falsa totalidad que carece de significado, y eso gracias a la alegoría y su capacidad para dejar escapar la vida contenida en sí y poder permanecer eterna. El fragmento permite al vanguardista dotar de un significado a la totalidad, en su caso la vida, una vez negada la anterior y su falso contenido²². En las primeras décadas del siglo XX se procede al aislamiento del lenguaje, enfatizando las rupturas tanto formales como de significación, para ser natural, no por representar falsamente una naturaleza que de por sí ya es poesía. Peter Bürger argumenta que en esta nueva forma de composición inorgánica el significado de un trabajo no es idéntico al trabajo como conjunto sino que es, más bien, producido a través del relato entre las partes, de la relación entre ellas. Eso quiere decir que la ruptura entre las partes está de forma necesaria profundamente mediada.

“Si se descompone -dice él- el concepto de alegoría obtenemos el siguiente esquema: 1) Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función... 2) Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad... 3) Benjamín interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía... 4) También alude Benjamín al plano de la recepción. La alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia”.²³

La sugerencia de P. Bürger es que la teoría de la alegoría de Walter Benjamín nos da una herramienta útil para entender el montaje. En las nociones de la dialéctica de lo instantáneo y de la imagen dialéctica, Benjamín desarrolló su teoría de la alegoría. El alivio generado por el encuentro de dos fenómenos dispares adelanta momentáneamente el flujo de la vida, creando tanto una imagen como el espacio contemplativo en que verla. La dialéctica de cambio y éxtasis en el pensamiento de Benjamín es la base de una crítica del mundo que a pesar de su intensa actividad parece resistir a cualquier cambio. La falsedad del progreso tiene que ser desenmascarada antes de que pueda ocurrir un cambio de verdad, y esto se puede lograr extrayendo fragmentos del mundo de su contexto original, para reordenarlos en un cuadro estático. Los fragmentos arrancados de su contexto original están “muertos”, ya no se mueven, y su relación ahora queda abierta a la interpretación de la teoría social; de hecho, en el trabajo comprometido de la vanguardia su relación queda en realidad determinada por la teoría crítica.

²² Cf. BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 2000. El concepto de W. Benjamín está expuesto en su *Origen de la tragedia alemana*.

²³ *Idem*, pp 131-132.

Es decisivo para la teoría de Benjamín una deliberada verificación de objetos e imágenes. Todo objeto es también un signo que adquiere significado en relación a otros signos, y el mundo es un texto enigmático que sólo entrega su mensaje cuando las palabras correctas se aproximan entre sí. El texto literario y la obra de arte unen imágenes de los fenómenos de modo que las permita ser leídas.

Semejantes estudios pueden ser llamados críticos si nos proporcionan un conocimiento de la realidad social. En un mundo en el que cosas que están alejadas en el tiempo o en el espacio pueden ser interdependientes, y en el cual personas, cosas y relaciones sociales de las que no tenemos conocimiento directo pueden tener un impacto determinante en nuestras vidas, la yuxtaposición de elementos moderados, e incluso divergentes, tiene potencialmente el poder de transmitir la trama de mediaciones sociales por la que nos movemos, es decir, los discursos explícitos o implícitos a través de los que interpretamos la obra.

El parasitismo y el collage/montaje son innovaciones que revolucionaron la representación artística en el siglo XX. Desde su original estrategia formal en el cubismo y futurismo, muy pronto el collage/montaje sería utilizado con valores subversivos para descomponer el contexto original de que se apropiaría. Gregory L. Ulmer en “El objeto de la poscrítica”, donde muestra la eficacia de estos mecanismos crítico formales para cuestionar el sistema establecido de valores culturales. Con la ayuda de las técnicas de reproducción mecánica, montando elementos de diferentes fuentes visuales, el referente inicial se pierde y se distancia, creando nuevas posibilidades de representación. En un intento de representar la realidad, para volver a la realidad misma, la acumulación y la repetición han sido fundamentos formales, desde el cubismo, con sus multiperspectivas, hasta la actualidad²⁴.

“El collage, un ensamble calidoscópico de material diverso, que a menudo incluye extractos de otra música. Este modelo refleja la influencia de las artes visuales (objetos “encontrados”), del montaje cinematográfico y de la novela del fluir de la conciencia. Quizá también exista un modelo interno: la imaginería asociativa del estado de sueño o los contenidos del inconsciente artístico antes de que se organice conscientemente el enjambre de ideas y connotaciones por medio del intelecto censor y la voluntad”²⁵. La música contemporánea se vale como práctica compositiva de la cita. Se facilita la apertura hacia un exterior múltiple. Su disposición interna no implica a priori ni la unidad cerrada, ni la coherencia formal, ni la concordancia. Crea una relación inmediata con el exterior histórico, geográfico, estilístico, bien sea a través de la música, la literatura, el teatro. Su cambio de contexto la hace polivalente. Se reitera temporalmente lo vivido, poetizado, eternizado en el momento de anunciarse por la reminiscencia de un recuerdo externo anterior.

²⁴ Cf. ULMER, Gregory L.: “El objeto de la poscrítica”, en AA.VV. La posmodernidad, a cargo de Hal Foster, pp 125-163.

²⁵ ROWELL, Lewis: Introducción a la filosofía de la música, Ed. Gedisa, Barcelona, 1999, pág. 226.

La proliferación de un tema repetidamente puede dar lugar a una masificación que en arte resulta peligrosa. Este principio es aplicable a la técnica de la cita; ésta pretende ser una forma de aproximación de la obra mediante elementos que integran la misma. Ferit Iscan²⁶ propone dos vías de continuidad: una acepta el uso de la cita como deseo de acercarse al público, y la otra es la vía por la que el artista hace uso de la cita como proceso de su impulso creativo.

La técnica de la cita procede por acumulación de fragmentos que provienen de otras obras, e integran la referencia de alteridad externa en la escritura de la cita. La obra así compuesta efectúa la síntesis polimorfa de una multiplicidad de referencias, de anuncios, disimulando y recomponiendo los fenómenos sonoros divergentes, estos constituyentes divergentes de la cita heterogénea, propone en el oyente mayor esfuerzo en su reconocimiento, dada su libertad y desarrollo. La disposición de los fragmentos ajenos, en el interior del espacio-tiempo, se someten a la decisión del compositor conforme a su proyecto preciso. La utilización de un esquema formal relativamente simple, da al compositor la posibilidad de abstraerse en un espacio-tiempo cerrado para preocuparse de la transcripción de su escenario imaginario de sonidos, procediendo por desplazamiento, transformación o condensación de los dispositivos²⁷. La obra con cita busca la claridad y la transparencia de las referencias en la escucha. La multiplicidad de relaciones a descubrir por el oyente, requiere una lectura activa y la capacidad, parcial o totalmente imposible del recuerdo de lo que se había olvidado. Generalmente el redescubrir o reconocer lo conocido, lo memorizado, es una fuente de placer para el oyente. Pero para el oyente sin memoria, que no conoce la herencia musical y que es incapaz de referenciar los fragmentos cargados de sentido, la obra ejerce su acción a través de su heterogeneidad compuesta y su direccionalidad dramática. La cita supone un arreglo y una unión entre elementos dispares; esta unión debe reunir un sentido coherente, revela la preocupación formal que define la estética de la obra. Conforme a ésta, los fragmentos elegidos de obras diferentes están unidos a distancia por un cierto parentesco (melódico, rítmico, tímbrico, etc.), lo que determina su copresencia en el interior de la obra, y las facilidades del pasaje, de superposiciones o de transmutaciones de los elementos integrados. Sus relaciones, descubiertas y evidenciadas por el compositor, están mediatizadas por el sistema compositivo en sí, en tanto que generador de estructuras y actividad dispositiva, distribucional. El unir los fragmentos puede ser efectuado gracias a la presencia permanente de una trama estructurada homogénea: el anuncio seguido y la elaboración estructurada de una materia de base deviene el soporte unificador que impone una finalidad narrativa en los fragmentos constitutivos dispares.

El enunciado de las citas implica necesariamente una revalorización de los materiales utilizados en un contexto esencialmente diferente de su contexto habitual. Su eficacia depende de la connivencia entre los sujetos que participan de la misma cultura. La

²⁶ Cf. ISCAN, Ferit: *Así se hace un collage*, Ed. Parramón, Barcelona, 1985, pág. 32.

²⁷ Cf. STOIANOVA, Ivanka: "Luciano Berio. Chemins en musique", *La revue musicale*, triple núm. 375-377, pp. 96-109.

coherencia de las estéticas de los diferentes estilos se efectúa de forma hábil por el compositor a través de la dramaturgia y el gesto formal. Ejerce una acción independiente de las cargas referenciales precisas de las citas utilizadas. Conformer la estética de estas obras determina el uso de esquemas formales relativamente rígidos que aseguran la unidad estructural. La cita necesita integrar su propio lenguaje; el compositor impone su ley en los diversos materiales.

La expansión de la actividad artística citacional en la modernidad corresponde a la búsqueda de renovación del lenguaje a través del aumento de significación dada a los componentes de la obra, sin que el reconocimiento de los fragmentos ajenos sea absolutamente necesario para la escucha-lectura del oyente²⁸. A la vez citado y citando a otros, el compositor decide abolir las barreras establecidas, escoger los valores musicales, manipular hábilmente la herencia e inventar audacias, bien sea a través de la ambigüedad, la crítica, la parodia, la inventiva, el estilo... , funciones perfectamente compatibles en el trabajo sobre los materiales sonoros. Existe quien defiende una postura contraria; así, ante esta situación, Ramón Barce señala dos tipos de compositores: los “tradicionalistas a ultranza”, que quieren continuar la estela de los grandes compositores y producen obras “muertas antes de nacer”, y aquellos otros compositores actuales, que por rechazar a los grandes maestros recurren a la parodia o al collage, produciendo obras de la misma categoría que los anteriores²⁹.

La parodia y el collage surgen como procedimientos de los que se servirá el compositor para crear ruptura con el periodo anterior. “La parodia es una explotación cómica (o humorística al menos) de los puntos supuestamente débiles de una obra o de una estética preexistente”³⁰. Los valores ridiculizados forman parte de una implícita crisis de valores. Su aplicación es muy fácil, puesto que el material ya existe. Lo más destacable para Barce: “...lo que parodia -por evidentes razones de popularidad, de universalidad, de densidad de contenido- es siempre algo de máxima categoría en alguno de esos aspectos”. No se debe parodiar ningún aspecto secundario, y en ningún caso podrá competir con la obra parodiada. “Muestra una irreprimible sensación penosa de impotencia y de frivolidad”³¹. El collage musical se aleja del pictórico, pero se aproxima al principio de la cita. Históricamente el compositor se ha citado a sí mismo o a otros; es a partir de 1913 con Erik Satie cuando se generalizará esta práctica. Ramón Barce concluye: “Como en el caso de la parodia, la confrontación a que lleva el collage como sistema no hace sino reforzar, por un lado, la desoladora idea de una ‘crisis de inventiva’ y, por otro, la no menos desoladora idea de una servil dependencia del pasado”³².

Arthur Danto explica la función retórica de las citas³³: reside en la intención de agradar al auditorio, que se supone las reconoce; la alusión implica una cierta familiaridad, puesto que

²⁸ Idem.

²⁹ Cf. BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, 1985, pp. 113-115.

³⁰ Idem.

³¹ Idem.

³² Idem.

³³ Cf. DANTO, Arthur: *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Ed. Seuil, Paris, 1989, pp. 285-286.

presupone que la citación es familiar. Ésta delimita un círculo, o una clase de personas que forman una comunidad. Tales citas poseen siempre una pragmática metafórica, independientemente de la metáfora eventual que pueda comportar la cita en sí misma; en general, su intención es establecer un paralelo reconocido entre la situación en la cual se le aplica, y la situación que apuntaba a su anunciado originario. Suponiendo que todas las transacciones complejas, necesarias en la adaptación semántica y metafórica hayan sido realizadas, la citación es identificada, la situación oportuna resumida, todo el mundo piensa que el orador ha dado voz a una verdad profunda, otra vez expresado el paralelo apuntado, existe efectivamente o el auditorio cree que existe. Lo que se cita debe salvaguardar las expresiones de origen, cualquiera que sea la intención ulterior en virtud de la cual se ha recurrido a la cita.

La utilización de citas de textos se somete a la lógica poética, pero también a las operaciones constitutivas propias de la música. La cita en diferentes lenguas asimila el gesto formal que comporta la textura musical. La distribución de los textos vocal-instrumental diferentes, en el interior de la cita, es un factor importante de asimilación de textos dispares y de metonimia de orden narrativo, independientemente de los collages textuales. La constitución caleidoscópica del texto se define como figuración particular de uno de los niveles del enunciado musical. El reconocimiento del origen de los fragmentos textuales citados parece ser menos importante que la figuración semántica de los contenidos y la figuración propiamente musical de los materiales fónicos utilizados³⁴. Si el oyente no reconoce la cita, gran parte del interés se pierde, en opinión de Pierre Boulez; sin embargo no tiene por qué ser así. Flo Menezes³⁵ argumenta las distintas posiciones a este respecto, ya que es el compositor quien decide la intención. Puede haber dos posturas: una, la de Zofia Lissa, y la otra, la de Pierre Boulez.

Para Lissa, el funcionamiento de la cita en tanto que tal, depende del oyente. Debe conocerla, pero eso dependerá de su bagaje musical. A fin de comprenderla (y así justificarla) el oyente debe proceder a través de dos operaciones intelectuales suplementarias: 1) interpretar el papel jugado por la cita en el cuerpo de la obra en la cual se inserta; 2) reinterpretar la citación en función de su fuente original, descubriendo las nuevas propiedades semióticas adquiridas por el fragmento citado en el nuevo contexto.

La interdependencia de estas dos operaciones no excluye un factor olvidado por Lissa: la interpretación de la cita en su nuevo contexto, y su reinterpretación en el giro contextual, está determinada por la sintaxis. Extraer un aspecto de esta sintaxis es, al mismo tiempo, destruirlo. No se puede pretender que arrancando un fragmento de su contexto se conserve la función. Si se destruye la sintaxis (la estructura), si se abstrae, la función también será anulada.

³⁴ Cf. STOIANOVA, Ivanka: "Luciano Berio. Chemins en musique", *La revue musicale triple* numero 375-376-378, pp 96-109.

³⁵ MENEZES, Flo: Luciano Berio et la phonologie. Une approche jakobsonienne de son oeuvre, Ed. Peter Lang, Frankfurt, 1993, pp. 156-159.

Boulez considera que es el compositor quien toma los riesgos y peligros de la cita, "...la noción de responsabilidad -responsabilidad estilística- está en la base de toda escritura"³⁶. Para Boulez es necesario, por una parte, que la cita se presente suficientemente clara y, por otra, que ninguno de sus componentes estructurales hayan sido "sustancialmente modificados"³⁷. A fin de justificar la presencia de la cita, Boulez pone el acento, sobre su integridad. Toma como modelo el literario, cabe destacar su referencialidad. Boulez la explica en el acto creador: "Referencia, no sólo en relación al pasado 'histórico' sino también en relación a nosotros mismos, a nuestro propio pasado, a lo que nosotros hemos descubierto, a lo que hemos establecido provisionalmente en la obra o las obras precedentes"³⁸.

Seguidamente presentamos, sin carácter exhaustivo, una clasificación de los tipos de citas en la obra de Aracil. Hay fundamentalmente dos tipos de citas musicales, según Flo Menezes:

- 1) Citas textuales fragmentarias de otro o personales (autocitación).

Incluimos, de la obra de Aracil, *Dos Glosas*: contiene citas de *Narciso abatido* y *Ottavia Solo*, también suyas; *Tres imágenes de Francesca*: de su ópera *Francesca o El Infierno de los enamorados*; *Cuarteto N° 2*: de su *Sonata N° 2 (Los reflejos)* y del *Cuarteto N° 13* de Beethoven; *Toccata (de los cincuenta)*: de *Autodafé* de Tomás Marco; *Leve*: de *Orpheu* de Pablo Riviere; *Giardino-Notte*: del inicio de *Don Giovanni* de Mozart; *Una lágrima de Kiu*: de *Kiu* de Luis de Pablo; *Espejo lejano*: de *Arcadia* de Tomás Marco; *Memoria de Próspero*: de su monodrama *Próspero: Scena*.

- 2) Citas de estilo. Éstas subdivididas a su vez en:

A.- De estilo histórico de una cierta época. Incluimos aquí *Ottavia Solo*: de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi; *Dos Glosas*: de *Narciso abatido* y *Ottavia sola*, respectivamente; *Francesca o El Infierno de los enamorados*: de la lírica del Siglo de Oro español, entre otras fuentes; *Próspero: Scena*: de un grabado, "El Templo de la Música", de Robert Fludd; *Trabe me post te, Virgo Maria*: de un motete de Francisco Guerrero; *Adagio con variaciones*: de un fragmento del *Cuarteto en Re menor* de Hugo Wolf que, a su vez, se basa en *Lohengrin* de Wagner.

B.- De estilo personal propio en la obra de un creador determinado. Es el caso de *Tientos*: referencias de raíz española; *Cantico* pertenece a varias categorías: referencia

³⁶ BOULEZ, Pierre: *Jalons (pour une décennie)*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1989, pág. 49.

³⁷ Idem, pág. 154.

³⁸ Idem. pág. 128.

renacentista (**Cancionero de Palacio**), cita de *La música nocturna di Madrid* de Boccherini y autocita.

Una misma obra, dada su complejidad, puede pertenecer a varios tipos; por ejemplo *Francesca o El infierno de los enamorados*: contiene citación como material de partida, en ciertos momentos, de Tonos humanos³⁹ y canciones del Siglo de Oro español. La composición de un Tono tomaba como base otras músicas preexistentes de cualquier género instrumental, y fácilmente reconocible. Sus referencias musicales podían proceder de otras canciones: de tipos de danza, popular o cortesana, o de tipos de carácter improvisatorio (mudanzas, diferencias). Vemos, por tanto, que Aracil toma por citas fragmentos que a su vez tomaron otras músicas. En *Francesca* toman parte una canción de Miguel Martí Valenciano “*¡Ay del amor!*”; de Juan de Serqueira “*En la ribera verde*”; de Juan Hidalgo “*Peinándose estaba un olmo*”; de Guillaume de Machaut la Ballade nº 16 “*Dame, coment*”; también dos citas del propio autor forman parte de la obra: *Musica reservata* y *Calmo*.

Además de los tipos de cita estudiados por Flo Menezes, en la obra de Aracil de los años 70 (anterior al uso de citas) podemos reconocer como referencia cultural la influencia que en él ejercen obras de Marco como *Tauromaquia*, *Escorial*, *Autodafé* o *Ultramarina*.

La “cita-guiño”, término que Aracil entiende como una clave, un secreto para compartir o referencia para conocedores, aparece, por ejemplo, en *Punta Altiava*, que contiene como secreto y hermetismo una pequeña cita de la *Cuarta Sinfonía* de Gustav Mahler; una referencia al cielo mahleriano en el momento en que en *Punta Altiava* se inicia el vuelo celestial.

La cita, entendida como un fragmento de otro, pero traída por Aracil para narrar su propio relato, para participar en su realidad, integra pluralidad. *Adagio con variaciones* introduce en sus citas el juego de la memoria: Wagner y Wolf como memoria histórica lejana; Wolf como meta-referencia estilística; Aracil en las variaciones como memoria inmediata. Intelectualmente, como referencia estilística motiva vivir una ilusión y ficción temporal, ya que Wolf vive en el siglo XIX y repentinamente en el siglo XX Aracil lo vive. *Adagio con variaciones* nos invita a descubrir ambas memorias de forma simultánea. Theodor Adorno se refiere a la técnica del montaje o collage que empezó a ser practicada por las vanguardias de entreguerras y constituyó uno de los procedimientos más habituales de los surrealistas. Adorno explica el mecanismo de encadenado de piezas de diversa procedencia mediante un referente no contemporáneo, no vanguardista: la ordenación paratáctica en los poemas tardíos de Hölderlin⁴⁰. El procedimiento paratáctico descrito

³⁹ En la segunda mitad del siglo XVII, los Tonos humanos eran, principalmente, canciones estróficas a una voz con acompañamiento de bajo continuo o, de forma excepcional con tablatura. La procedencia de las letras podía ser de poesías populares o romances tradicionales; aun siendo piezas breves y con admirable economía de medios eran capaces de reflejar todo tipo de personajes, situaciones, historias, que se expandieron en todas las artes. La música tuvo su equivalente.

⁴⁰ Cf. ADORNO, Theodor: Notas sobre literatura, Obra completa, Vol. 11, Akal, Madrid, 2003

por Adorno constituiría una manera especialmente acertada de componer el resumen de los contenidos particulares o fragmentarios de manera independiente, no discriminatoria. De este modo, la ordenación lineal deductiva del pensamiento se libera de la conclusión, de acuerdo con los parámetros silogísticos, y la forma se convierte en contenido y el contenido en una especie de forma. Así, Aracil utiliza un procedimiento paratáctico en la ordenación acumulativa de sus fragmentos reunidos en la memoria.

Anexo: La obra de Alfredo Aracil

Las primeras obras catalogadas de Alfredo Aracil son de 1974. Desde esta fecha hacemos un recorrido cronológico agrupado por décadas hasta 2004. Destacamos principalmente aquellos aspectos que ayuden a comprender su pensamiento y su evolución hasta la actualidad: iniciales estructuras sencillas ganando en complejidad, proliferación de planos sonoros, dialéctica continuo/discontinuo, sonido/ruido, circularidad celular, simetrías, intertextualidad, metáforas, dípticos, espejos, ecos, reflejos, límites posibles, variaciones, metamorfosis, sensibilidad tímbrica, neobarroquismo...

1974-1984.

La primera serie de obras de Alfredo Aracil comprende *Nocturno* (1974), *Dentro de lo posible* (1975), *Música de cámara* (1975), *Virginal* (1975) y *Profana* (1975). Estas obras iniciales atestiguan la existencia de elementos y preocupaciones que permanecerán de forma casi constante a lo largo de toda su producción. Así, *Dentro de lo posible* es una obra abierta para instrumentos *ad libitum*, construida sobre dos planos sonoros continuos; una pedal sostiene sobre ella un movimiento de sonidos indeterminados, sugeridos por el compositor. *Música de cámara* continúa la tendencia hacia la sencillez: “Con gran precisión de concepto y exacta realización, Aracil instala en el espacio su *mundo sonoro* estático, ‘vaciado’, reglado por largas notas y silencios, por armonías inmóviles que, desde su misma simplicidad, acaban por captarnos”⁴¹, escribirá Enrique Franco. *Profana* es, dice el compositor, “una estructura abstracta sencilla... renuncio a la utilización de un concepto ‘heraclitiano’ del tiempo, (cada instante diferente en algo a su inmediato anterior), desarrollado en otras obras, para trabajar en un plano predominantemente rítmico”⁴². *Virginal*, para guitarra de 10 cuerdas y dos magnetofones, nos acerca a uno de los aspectos importantes en la obra de Aracil: el doble juego de la memoria y el olvido. A través del recurso de la repetición y las pequeñas variaciones de la materia musical, cuyo soporte son los dos magnetofones: “...su función es grabar en vivo y reproducir 10 segundos más tarde algunos fragmentos, incluso, en determinadas ocasiones, volver a grabar lo reproducido y volverlo a repetir, con la consiguiente degradación progresiva del material musical original”⁴³.

⁴¹ FRANCO, Enrique: “Teatro musical y concierto de cámara en el festival hispano-mexicano” El País, 31-10-1980.

⁴² ARACIL, Alfredo: Notas al programa del estreno; ciclo de Música Nueva en el Colegio Mayor Diego de Covarrubias, Madrid, 9-12-1975.

⁴³ Documentos personales del compositor.

Virginal nos habla de un olvido que no es, en este caso, pérdida de memoria, y tampoco la imposibilidad de adquirirla, puesto que las repeticiones nos mantienen en presente todo, en el instante mismo en que es percibido. Su presente asienta un pasado; en su devenir se construye el olvido. Las pequeñas variaciones son la capacidad de evocar, es el alejamiento del tiempo, que desde el presente necesita la fuerza que lo impulse hacia el pasado donde quedó la totalidad de la conciencia que conoce, que escuchó; la variación es en este caso la extinción.

Tomás Marco observa en las obras compuestas por Aracil en 1976 “un mundo conceptual más complejo”⁴⁴. Nos referimos a *Alfaguara* (grupo de cuerda y piano), *El silbo vulnerable* (violín y piano), *Tientos* (viento, cuerda y piano). Las tres obras, apunta García del Busto, “aparecen unificadas por el empleo de giros y cadencias andalucistas, y nos dan otra clave de su música en pleno período de definición, a saber el uso libre, espontáneo, casi diríamos ‘desinhibido’, de conglomerados verticales (armónicos) consonantes, aunque desprovistas de la funcionalidad armónica tradicional”⁴⁵.

Alfaguara proyecta el tema de la memoria, “...como escenario donde conseguimos relacionar los sonidos que escuchamos... con capacidad para el recuerdo ‘a largo plazo’, es decir, la posibilidad de relacionar unos sonidos con un patrimonio sonoro”⁴⁶. El uso de las repeticiones de estructuras, y de los giros y cadencias andalucistas, un “indisimulado carácter ‘españolista’”⁴⁷, suponen el apoyo para el reconocimiento inmediato del oyente. Es esta una característica que en muchas otras obras desarrollará.

El silbo vulnerable, es un homenaje a Miguel Hernández, “el amoroso silbo vulnerable” es el verso que figura al inicio de la partitura, éste es el motivo inspirador para la obra de Aracil.

Tientos, conservando los mismos principios que *Alfaguara* y *El silbo vulnerable*, es, no obstante, la más elaborada y refinada. Sugiere una doble intencionalidad: por una parte, el “españolismo” de sus giros y, por otra, una estructura formal que recuerda a los tientos del Renacimiento español. Cuatro estructuras relacionadas entre sí fundamentan la obra.

El compositor nos ofrece uno de los posibles análisis⁴⁸:

I.-Compases 1-24: - Introducción.

Presentación de los primeros elementos (intervalo de 2ª menor, timbre mórbido del registro grave del clarinete, pulso de negra a 60/66, insistencia en el Sol natural...).

⁴⁴ MARCO, Tomás: Historia de la música española, Alianza Música, Madrid, 1983, pág. 297.

⁴⁵ GARCIA DEL BUSTO, José Luis: “Los felices treinta. Panorámica de la aportación a la música española de los compositores nacidos entre 1948 y 1957”, en Composición Española Hoy, Cuadernos Pochiss. Rall., Madrid, 1988, pág. 19.

⁴⁶ Documentos personales del compositor.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Idem.

- II-Compases 25-36: - Preparación al período de máxima densidad.
Sobre la base de una repetición condensada y ligeramente variada de la primera parte, presentación de los segundos elementos (rallentandi, mordentes...).
- III-Compases 37-60: - Período de máxima densidad.
Presentación de los terceros elementos (células “melódicas” en anillo) y re-utilización de los elementos de las dos partes anteriores.
- IV-Compases 58-69: - Conclusión.
Eliminación escalonada de la tensión de la tercera parte, por medio de la re-utilización de los elementos de la primera y segunda.

Retablo fue compuesta en 1977. Es prioritario en esta obra, para Aracil, el aspecto sensorial más que el virtuosístico, ofrece mayor complejidad estructural, y simplificación en cuanto a la estructura instrumental. “La obra está dividida en ocho secciones (unidas sin interrupción) de distinto tamaño y disposición instrumental, relacionadas entre sí por toda una serie de micro-estructuras interválicas, rítmicas y tímbricas comunes, unas veces presentadas exactamente y otras variadas por medio de fraccionamientos, elipsis, inversiones, retrogradaciones u ornamentaciones”⁴⁹.

Para destacar el aspecto sensorial Aracil recurre al grafismo musical, como la representación, la imagen, de los procedimientos que producen música, o que pueden inspirar la imaginación y la realización musical a través de asociaciones⁵⁰. El valor del grafismo es estético, y su función es poética. Aracil opta en **Retablo** por un tempo impreciso y por la precisión de las alturas, donde incluso las variedades multifónicas son exactas; Jesús Villa-Rojo destaca en esta obra la expresividad confiada a las duraciones a través de la amplia gama de matices que se suceden en la partitura⁵¹.

Con el aire que no vuelve, de 1978, es el inicio de Aracil en el uso de la cita. En este caso se trata de una Folía. La recepción auditiva destaca el movimiento fluctuante entre la Folía y sus ramificaciones, en distintos grados de verificación.

Entre 1978 y 1979 compuso **Mosaico**, para celesta y cinco percussionistas. Tres aspectos son básicos: juego de timbres, dialéctica continuo/discontinuo, y sonido afinado/ruído. Las microestructuras interválicas, rítmicas y tímbricas, sirven de unión entre las seis secciones de las que consta **Mosaico**, con todas sus posibles combinaciones a lo largo de la obra: fraccionamientos, elipsis, inversiones, retrogradaciones u ornamentaciones.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Cf. LIGETI, György: Neuf essais sur la musique, Editions Contrechamps, Genève, 2001, pág. 165.

⁵¹ Cf. VILLA-ROJO, Jesús: Notación y grafía musical en el siglo XX, Iberautor-SGAE, Madrid, 2003, pp. 167-168.

Contrapunto / Madrid 1980, nace con motivo del Octavo Curso de Creación Musical del Aula de Música de la Universidad Complutense, que impartió Alfredo Aracil: “Cazar al vuelo el canto de un Madrid, metrópoli nauseabunda (sonoramente hablando) donde las haya, constituyó un ejercicio excitante para quienes, cassette en mano, recorrimos y recogimos el latido de nuestro entorno cotidiano”⁵².

Sonata de Mayo, compuesta en 1981, a diferencia de obras anteriores donde la repetición era el elemento fundamental, contrasta la repetición con el cambio; podría hablarse usando términos del propio compositor, de “componente melódica”, en cuanto a relación entre la altura del sonido y su interválica. A una serie de doce notas se aplican dos códigos de autotransformación, y así sucesivamente, sin perderse nunca las relaciones internas seriales extrapoladas al conjunto. Tomás Marco destaca en esta obra la economía de medios, así como la sutileza de las simetrías⁵³. Estas simetrías deben entenderse como partes de un todo, simetría que basa su simplicidad y unidad en el ritmo y en la correspondencia de sus elementos. Los elementos recurrentes determinan unidades, si las recurrencias no se perciben, ni las correspondencias, el fluido sigue existiendo, pero no captamos ya las divisiones. La simetría es un instrumento unificador, es para los metafísicos un “principio de individuación”⁵⁴ que ayuda a distinguir objetos, los clarifica. Santayana afirma que la simetría no percibida carece de función⁵⁵, debe ayudar a la unificación de los elementos, se convierte así la forma en la máxima fuerza. Demuestra en su ensayo que la unidad no puede ser absoluta y a la vez ser una forma.

Aracil introduce como elemento formal en la *Sonata Nº 2 (Los reflejos)* el díptico, que en esta obra presenta dos partes contrastantes. La primera es un juego dialéctico de líneas y puntos⁵⁶, y “las confluencias verticales apenas tienen interés autónomo en esta segunda parte, concebida más como un largo fraseo colectivo en el que se van transformando gradualmente el color y la densidad”⁵⁷; llena de “sonoridades esencializadas”⁵⁸ dispersa células en el espacio conformando el elemento estilístico; también se destacará el “equilibrio entre lo puramente formal, constructivo y el matiz neoexpresionista”⁵⁹. En el *II Seminario de Composición Actual Española* de los Cursos Manuel de Falla (Granada, 1985), Aracil expone la estructura general de esta obra: las características de una y otra

⁵² BARBER, Llorenç: “Aula de Música”, en Memoria de Actividades 1980/81, Universidad Complutense de Madrid, Extensión Cultural, [1981], s.pág..

⁵³ Cf. MARCO, Tomás: Historia de la música española, Alianza Musica, Madrid, 1983, pág. 297.

⁵⁴ SANTAYANA, George: El sentido de la belleza, Ed. Tecnos, Madrid, 1999, pág. 88.

⁵⁵ Op. cit, pág. 8.

⁵⁶ Esta dialéctica es el resultado de la línea recta regular y continua de Alban Berg, y la línea discontinua de Anton Webern, que junto al desarrollo en espiral de Luigi Dallapiccola, forman los tres tipos de configuración espacial más características del postserialismo.

⁵⁷ BEREJA, José Manuel: “Alfredo Aracil: Sonata núm.2, Los reflejos”, Ritmo, nº 529 (enero 1983), pág. 16.

⁵⁸ GARCIA DEL BUSTO, José Luis: “Los felices treinta...” pag. 20.

⁵⁹ RUIZ COCA, Fernando: “Nueva música, nueva academia”, Ya, 28-V-1982, pág 46.

parte son radicalmente diferentes, sin embargo, ambas tienen un elemento común que son las intervenciones del violín, violoncello y flauta, si bien con un significado muy diferente en ambas partes: en la primera, son un elemento secundario de división, al tiempo que, por contraste destacan el carácter rápido y movido del piano; en la segunda, son un elemento secundario de imitación del discurso que protagoniza el clarinete, piano, y arpa. La primera parte del díptico es agresiva y “algo irritante”, continúa explicando Aracil, en tanto que la segunda es tranquila y reposada.

Recurre Aracil a los dípticos no sólo como procedimiento formal, huidor de las formas cíclicas, sino además como refuerzo memorístico. Es la mente quien sintetiza la forma; la inferencia, asociación y distinción de los elementos son susceptibles de percepción, y ésta es una sensación. El contenido y carácter de la obra se ven afectadas si la sensación de forma se capta o no; hablamos entonces de un sentimiento de relación, fundamental para asociar la variedad de direcciones que toman los elementos en un espacio que, aún recibéndolo vagamente, están determinados. La extensión de los acontecimientos se percibe en este sentido como una forma, pero no siempre percibimos los límites de ese espacio.

La economía de medios de la *Sonata N° 2 (Los reflejos)* responde a uno de los requisitos artísticos más importantes: la concisión⁶⁰, como procedimiento para alcanzar la simplicidad. Aracil reafirma en esta obra la simplicidad posconsciente “que es el resultado de un máximo esfuerzo artístico por dominar esa complejidad, y en cuya plasmación todavía percibimos la vibración de esta experiencia y su elaboración”⁶¹.

Una cita de Torcuato Tasso, del Canto XVI de la *Jerusalén liberada*, encabeza la partitura: el juego de reflejos de Rinaldo en los ojos de Armida, quien a su vez se ve reflejada en el espejo que él lleva colgado. La cita ilustra el procedimiento compositivo de Aracil, sin ser una obra programática⁶².

PRIMERA PARTE (1-97)

1	7	55	56	64	65	93-97
♩ = 60	♩ = 120	♩ = 60	♩ = 120	♩ = 60	♩ = 120	♩ = 60
3/4	6/8	3/4	6/8	3/4	6/8	3/4
6	48	1	8	1	28	5

SEGUNDA PARTE (1-79)

1	38	40	48	49	75	77-79
♩ = 60	♩ = 120	♩ = 60	♩ = 120	♩ = 60	♩ = 120	♩ = 60
3/4	6/8	3/4	6/8	3/4	6/8	3/4
37	2	8	1	26	2	2

⁶⁰ Cf. KAHLER, Erich: La desintegración de la forma en las artes, Siglo XXI editores, México, 1969, pág. 18.

⁶¹ Idem, 19.

⁶² Cf. ARACIL, Alfredo: “Sonata n.2, Los Reflejos”, en Europa 50/80, Generazioni a confronto, Biennale di Venecia. XLII Festival Internazionale di Musica Contemporánea, Venecia, 1985, pág. 147.

El espejo, apuntamos, forma parte de la estructura de la obra. 97-79: 97 compases es el total de la primera parte del díptico, su sección áurea ($97 \times 0,618 = 59,9$) divide los 8 compases del centro, eje del que se van formando las secciones estructurales. De igual forma procede para la segunda parte, su sección áurea ($79 \times 0,618 = 48,8$) coincide con el eje de estructuración. A su vez las secciones áureas resultantes dan lugar a la microforma; por ejemplo, los 6 primeros compases iniciales son el resultado siguiente: $9+7 = 16$; $16 \times 0,618 = 9,8$; $9,8 \times 0,618 = 6$. Aracil recurre a los artificios numéricos para dar estructura a la *Sonata Nº 2* en sus distintas dimensiones.

Hacia 1950 la dramaturgia se une a la radiofonía. La dimensión escénica está dibujada por un solo espacio acústico, por la palabra y los acontecimientos sonoros. Este nuevo espacio permite cambios de escenarios imposibles en un teatro y, sobre todo, integra instrumentos tradicionales con las nuevas sonoridades electrónicas o concretas y el nuevo medio que es el altavoz. En los '60 Mauricio Kagel propone una definición de este género: "La pieza radiofónica no es ni un género literario ni un género musical, sino sólo un género ACÚSTICO de contenido indeterminado que permite muy bien comunicar de la manera más clara. Una condición esencial a este género, propio de la radio, es que el auditor no necesita ver lo que oye. Ni la ópera ni el texto permiten que se evidencie de forma tan clara la frontera acústica"⁶³.

Aracil compone *Punta Altiva (El sueño de Ícaro)* en 1983. García del Busto define esta obra como "montaje radiofónico"⁶⁴, Tomás Marco como "una ópera radiofónica sobre diversos textos y con diversos medios instrumentales y vocales [donde] Aracil explora musicalmente un terreno literario que se convierte en una dialéctica de la inteligencia con la cultura, teniendo por mediadora a la sensibilidad"⁶⁵.

Se plantea en *Punta Altiva* la posibilidad de una música con una función dramática: "...me ha preocupado siempre la pérdida de valores de los distintos géneros que tradicionalmente mezclan música y drama -la cantata, el oratorio y, muy especialmente, la ópera- a la hora de reproducirlos en la radio"⁶⁶. El radio-drama permite un contexto narrativo, con recitación y/o canto, además de medios electroacústicos. La palabra es a partir de ahora un sonido: los acentos, los suspiros, las variaciones de tono, la velocidad de lectura. La expresividad de la voz es extraordinariamente importante. "He tratado, por tanto, en esta obra de adaptarme lo más posible a las características específicas del medio; aquellas en las que la radio tiene, en mi opinión, mayor fuerza expresiva: por ejemplo, el relato de los acontecimientos por medio de narradores, en vez de la "actuación" de los protagonistas en primera persona, o los múltiples matices que ofrece la voz humana en los recitados..."⁶⁷.

⁶³ BARBER, Llorenç; Mauricio Kagel, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1987, pág. 132.

⁶⁴ GARCÍA del BUSTO, José Luis: "Los felices treinta", en Composición Española hoy, pág. 20.

⁶⁵ MARCO, Tomás: Historia de la Música Española. Siglo XX, pág. 297.

⁶⁶ ARACIL, Alfredo en Punta Altiva (El sueño de Ícaro), ed. a. c. de Ramón Villot. Madrid, RNE, 1983.

⁶⁷ Op. cit.

Desde el punto de vista de la vocalidad musical, las experiencias de la primera mitad del siglo XX no aportan novedades revolucionarias, excepto el *Sprechgesang*. El expresionismo desarrolla en extremo las técnicas heredadas del romanticismo. La búsqueda de nuevas técnicas vocales data de después de la 2ª Guerra Mundial. Éstas son resumidas por Giordano Ferrari⁶⁸: tratamiento de la voz como instrumento alejado de su papel de portador de sentimientos; la voz como único elemento humano en un contexto de música electrónica; la voz en la radio. La vocalidad, sigue comentando G. Ferrari, es un campo de búsqueda sonora y semántica. Esta apertura implica una inspiración prestada de los modelos distintos de la tradición, como las técnicas del canto oriental o la vocalidad nacida antes de la ópera: el gregoriano, el contrapunto flamenco y sobre todo los madrigalistas hasta Claudio Monteverdi, a comienzos del siglo XVII.

“El uso de varios idiomas -explica Aracil- tiene la triple finalidad de, por una parte, darle un cierto carácter universal; por otro, una multiplicidad de significados, según los idiomas que cada oyente conozca, y, por último, disponer de una gama más variada de formas de recitar, al poder contar con la “musicalidad” especial de cada lengua”⁶⁹. Se concibe un espíritu de universalidad: la representación de la “sociedad de abundancia”, que se puede encontrar en todos los países occidentales; de la relación de esta sociedad con el poeta, que habla numerosas lenguas y sin connotación nacional. Ésta no es una historia que pasa tal año, o tal país, sino de una situación, un sujeto, que concierne a todos los países occidentales del mundo contemporáneo. Desde este punto de vista, la apertura a una “escena tecnológica” es un elemento fundamental para el espectáculo: un signo concreto de la civilización contemporánea. Se asiste a una afirmación de una cultura internacionalista. Captamos y utilizamos las palabras en virtud de sus diferencias, ninguna lengua divide el tiempo o el espacio exactamente de la forma en que lo hace otra. En la poética tanto el entendimiento como el placer, derivan del desequilibrio que se establece entre lo esperado y la sorpresa de lo nuevo. Los giros, tanto en la poesía como en la filosofía, de una frase están llenos de una densidad hecha de latentes significados. “El significado no es más que un juego pasajero de posibilidades interpretativas, que se disuelve en la autosubversión en el momento mismo del ilusorio desciframiento”⁷⁰. **Punta Altiva** se desarrolla en un recitado ni lineal, por fragmentos, con una característica importante: se desenvuelve sobre música. Los fragmentos de textos recitados y cantados son un punto de apoyo, como referencia o ilustración sobre símbolos. El texto, la palabra con todas sus resonancias semánticas, se introducen en el discurso musical que amplifica el contenido filosófico y literario.

Aracil entremezcla textos de Sor Juana Inés de la Cruz (*Primero Sueño*, 1692), J. Milton (*Paradise Lost*, 1667), G.B. Marino (*L'Adone*, 1623) J.K. Huysmans (*A Rebours*, 1884) y E.T.A. Hoffmann (*Der Sandmann*, 1817). El argumento es ambiguo. Se teje un tema

⁶⁸ Cf. FERRARI, Giordano: Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie, L'Harmattan, París, 2000, pág. 36.

⁶⁹ ARACIL, Alfredo en Punta Altiva...

⁷⁰ STEINER, George: Pasión intacta, Ciruela, Madrid, 2001, pág. 9.

central en el que se reflexiona y homenajea a aquellos que fracasan retando las leyes físicas o divinas instauradas, a fin de trascender su propio ámbito; junto a ello, discurren otros temas secundarios de carácter dual, como naturaleza y artificio, o sueño y realidad. El mundo onírico encuentra un lugar a través de las metáforas y analogías para expresar la reflexión anterior al habla. A través de la abstracción visualizamos imágenes, sonidos, sensaciones, sin concepto ni verbo. El coro de *Punta Alti* encuentra aquí su función ambiental y dramática.

García del Busto sitúa *Las voces de los ecos*, obra de 1984, como culminación de la primera etapa compositiva de Aracil, ya que en ella se condensan todos los elementos y caracteres que definen hasta este momento el estilo del compositor. No debemos, sin embargo considerar *Las voces de los ecos* como un resumen del conjunto de sus obras, dado que Aracil recurre a procedimientos y artificios nuevos⁷¹. Descrita como “filoimpresionista” por la crítica y configurada bajo la estructura formal en díptico, que se inició con la *Sonata Nº 2 (Los reflejos)*, la microestructura es aquí más compleja conteniendo elementos sencillos. Aracil destaca: “...el gusto por los juegos formales como puro ejercicio de composición, el gusto por las paradojas y por los guiños, no rechazar procedimiento o método de composición alguno, e incluso un cierto gusto por combinar sistemas aparentemente contradictorios, el juego con la memoria, un resultado sonoro bastante diáfano, y una considerable atención al timbre...”⁷².

La primera parte de la obra es puramente orquestal: podría ser entendida -comenta Aracil- como una introducción orquestal con función de recitativo⁷³, ya que es la segunda parte de la obra la que une la voz de la mezzosoprano a la orquesta para cantar unos versos extraídos del libro IV del *Paradise Lost* de John Milton, en los que se narran las sensaciones de Eva descubriendo el mundo. La estructura interna de la obra plasma la de los versos: “Milton parodiando el mito de Narciso, habla de los reflejos de Eva en un lago (dos imágenes idénticas) y a continuación, tras el encuentro de Eva con Adán, de la comparación que ella establece entre la figura de Adán y la que había visto en el lago (ahora dos similares), sin saber aún que se trata de la suya propia. Los dos movimientos de *Las voces de los ecos* son en su origen muy similares, a partir de elementos casi idénticos en uno y otro, pero la aparición del texto convierte el segundo movimiento en algo diferente”⁷⁴.

Para Jean Baudrillard el espejo trata la ausencia de profundidad, la teoría del reflejo como tal es pobre⁷⁵. Aracil, a través del uso no sólo del texto, sino de llevar a la orquesta

⁷¹ GARCIA DEL BUSTO, José Luis: “Alfredo Aracil”, en Diccionario de la música española e hispanoamericana, dir. y coord. Emilio Casares Rodicio, SGAE, Madrid, 1999, vol. I, pag. 521-524, (522).

⁷² Cf. COSTAS, Carlos-José: “Orquesta Nacional: estreno de Alfredo Aracil” Tele-Radio nº 1421 (25 al 31-III-1985) pag. 63

⁷³ Cf. TRANCHEFORT, François-René; RINCON, Eduardo: Guía de la música sinfónica, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pág. 15.

⁷⁴ Documentos personales del compositor.

⁷⁵ Cf. BAUDRILLARD, Jean: De la seducción, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, pp. 67-70.

los recursos técnicos y significativos del texto, consigue no quedar en la reflexión de la imagen, sino en la absorción y profundidad de esta.

Además del aspecto intelectual que marca toda la obra de Aracil, la expresividad en *Las voces de los ecos* es uno de los rasgos más destacables en opinión de Andrés F. Rubio: “El secreto está en que la medida, es decir, la simetría y la armonía, se relaciona intensamente con la expresividad. Algo bastante difícil de encontrar en muchas de las obras musicales recientes”⁷⁶.

El título pertenece al “Retrato” de *Campos de Castilla* de Antonio Machado: “A distinguir me paro las voces de los ecos / y escucho solamente, entre las voces, una”. La ambigüedad de esas palabras una vez descontextualizadas, y el formar parte de un autorretrato, le pareció a Aracil tan evocador que lo tomó por título con posterioridad a la creación de la obra⁷⁷.

1985-1995

Gérard Garcin encarga en 1985 a Aracil una obra para flauta contrabajo, hablamos de *Extrême*. El título se debe a la exploración de los límites del instrumento al borde de lo inaccesible. La movilidad virtuosística y ágil de la pieza contrasta con momentos de sonoridad tenida, y silencios, el discurso que se percibe es discontinuo. *Extrême* se estructura en cinco secciones: cercana identidad entre la primera y tercera, más alejada entre la segunda y cuarta; se produce una progresión irregular de sonidos prolongados en las primeras páginas, hasta el dinamismo y el sonido roto cambiante de articulación y dinámica de su quinta sección.

Paisaje vertical, de 1985, fue un encargo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. La obra nace a partir de la pintura de Joan Hernández Pijuán. Aracil se siente próximo a las características del pintor por la mezcla de lirismo y rigor y su apariencia caprichosa y simple. La obra de Hernández Pijuán sirve para el compositor como vehículo de comunicación entre el artista y el receptor. El título del cuadro condicionó el contenido de la música, poniendo en primer plano la sonoridad acórdica; el aspecto formal obedece al de una Fantasía libre con rasgos secundarios derivados del constructivismo musical de los años cincuenta y sesenta. Las relaciones armónicas o interválicas pierden la funcionalidad tradicional; Aracil considera los últimos compases con respecto al resto de la obra un guiño: “...no es más que un juego de disfraces en el que, paradójicamente, no existe más de lo que suena”⁷⁸. Los últimos compases, dada la pérdida de función, se prestan a diferentes interpretaciones armónicas: cluster de cuatro notas, formación por tritono, por quintas, séptima disminuida, el acorde final de sexta aumentada francesa de LA, o acorde por cuarta (tritono) o quinta. La función de estos acordes es exclusivamente tímbrica, sin relación con el recuerdo de lo anterior.

⁷⁶ RUBIO, F. Andrés: “Un eco de “Las voces de los ecos” Ritmo 60 Aniversario, pp. 149-150.

⁷⁷ Cf. COSTAS, Carlos-José: Op. cit. pág. 62.

⁷⁸ ARACIL, Alfredo: “El reflejo del eco”... , pág. 72.

Del mismo año es *Narciso abatido*, para flauta y viola, encargo del Ministerio de Cultura español con motivo del Año Europeo de la Música. Fue estrenada en enero de 1986, en el MIDEM Classique de Cannes. Formalmente, *Narciso abatido* responde a la serie de obras donde los reflejos y la memoria son el principal soporte estructural. Las variaciones temáticas siguen el movimiento del agua donde la imagen de Narciso se refleja; reflejos fragmentados, discontinuos, reorganizados. Las alturas son el resultado de la organización de series numéricas con capacidad para generarse a sí mismas. Semejante procedimiento encierra según Aracil gran belleza matemática y no tanto musical; sin embargo *Narciso abatido* se desprende del rigor numérico para ganar en belleza musical.

Los coreógrafos Jim Hughes y Reyes Lara, dentro del espectáculo *Contrapuntos* estrenaron en 1986 *Estudio con sillas*, con música de Alfredo Aracil. Se trata de la primera obra para ballet del compositor. Hughes reconoce que el proceso coreográfico es de ambos. Repetición y retorno son la clave; el detalle se cuida especialmente, ya que, como comenta Aracil, “en las artes escénicas, se corre el peligro de ser grandilocuente, trascendental o narrativo, cosas que están muy lejos de mi sensibilidad musical”⁷⁹.

Ottavia Sola fue compuesta en 1986 a petición del pianista Albert Nieto para formar parte de un concierto conmemorativo del Año Internacional de la Paz. *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi es el apoyo referencial extra-musical para *Ottavia Sola*. El amor conducente al enfrentamiento, la sabiduría de Séneca hacia la rectitud y ambos hacia la muerte, desarrollan el drama donde se concretan las ideas éticas y literarias que Aracil expone en *Ottavia Sola*. Las referencias tomadas por Aracil de la obra de Monteverdi, son dos fragmentos del canto de Ottavia en la escena séptima del tercer acto (“Adio Roma...” y “Ah, sacrilego duolo...”), así como una cita de Nerón (“Poppea respiro appena...”) en la escena décima del primer acto, y de la escena tercera un fragmento de Poppea (“Signor deh, non partire...”).

En 1988 *Ottavia Sola* es versionada por Zimbardo y Fidemraizer para sintetizadores; es absolutamente respetuosa con la partitura original y Aracil la entiende como una orquestación con todo un nuevo color tímbrico, no una simple traducción.

Entre 1986-87 compone *Cántico*, para coro de cámara y trece solistas de cuerda, por encargo de la Semana de Música de Avilés. Dos partes dividen *Cántico*. La primera, “Mi serviros”, con texto anónimo tomado de una canción de Juan Fernández de Madrid, recogida en el *Cancionero de Palacio*. Aracil utiliza aquí las dos primeras estrofas como referencia, ya que realiza una nueva versión, más lenta, y la línea melódica del original contrasta con la gran elaboración y polifonía que nos brinda la nueva partitura. “Canciones” es la segunda parte, con diferentes textos de San Juan de la Cruz: “Mi Amado, las montañas”, “Gocémonos, Amado” y “En mi pecho florido”. Esta segunda parte recibe el material de comienzo de la obra, “Mi serviros”, renovado, elaborado, transformado en

⁷⁹ FERNANDEZ-RUBIO, Andrés: “Compositores españoles de música contemporánea escriben obras para ballet”, *El País*, 5-11-1986.

sus diversos parámetros; después la música se independiza hasta el nacimiento de una nueva cita, que fija el final de la obra: “Il Rosario” de *La musica notturna di Madrid* de Boccherini.

La obra para el pianista Humberto Quagliata *Calmo* fue escrita en 1987. La pieza guarda relaciones internas interválicas, no serializadas sino con cierto capricho, que no azar. El factor interpretativo, dado el temperamento de Quagliata, es fundamental, por tanto Aracil elige una matización entre delicada y severa más que virtuosística.

Musica reservata fue también escrita en 1987 por iniciativa del Grupo Círculo con destino al festival “Musica 87” de Estrasburgo, donde se estrenó. La única evocación real que guarda el título con las así llamadas piezas renacentistas, es su carácter experimental, la búsqueda de soluciones formales arriesgadas, anular el resultado sonoro fácil y complaciente. Otro rasgo común a la Música Reservata renacentista: si éstos buscan la referencia a la Antigüedad clásica, Aracil la halla en la vanguardia de los años sesenta. Con una visión clásica de la obra, podría darse otra interpretación, podemos entender una pieza concertante donde un amplio primer movimiento, más complejo que el resto, da paso a un segundo movimiento más lento, para acabar con un finale vivo; en este caso no son piezas independientes, guardan los mismos procedimientos creativos.

Dos Glosas, de 1988, es una composición en dos partes contrastantes, con elementos comunes, como el juego tímbrico y la manipulación de los materiales. Estas dos glosas desarrollan ideas, temas, “residuos” de dos obras anteriores: *Ottavia Sola*, y *Narciso abatido*.

Francesca o el infierno de los enamorados, ópera de cámara en un prólogo, dos actos y un epílogo, con libro de Luis Martínez de Merlo⁸⁰, recrea libremente el “Canto V” de la *Divina comedia* de Dante, en el círculo segundo del Infierno. La obra fue encargada en 1987. La experiencia de Aracil en composiciones anteriores como *Punta Altiva* o *Las voces de los ecos* ayudaron a refinar la función dramática de su escritura. Desde 1986 hacía coexistir su música junto con otras músicas: recordemos *Ottavia Sola* o *Cántico*. De igual forma, su experiencia escénica a través de *Estudio con sillas* sirvió para enfrentarse a un espacio coreográfico.

En el libreto de *Francesca* predomina lo narrativo sobre lo dramático, es decir, prima la subjetividad, la derivación lírica. Aracil y Martínez de Merlo inventaron la existencia de un cuarto personaje, una Sombra, en papel de coro griego: “...juntos pensamos en la posibilidad de que Dante asumiera la personalidad de Paolo para que reviviera con Francesca, en un espacio imaginario, toda su pasión”⁸¹. La Sombra es un elemento dramático que narra o hace crítica de lo que ve, sin entrar nunca en la acción, clarifica

⁸⁰ Martínez de Merlo pertenece al grupo de poetas llamado bizantino, que reaccionaron contra la poesía social de la generación anterior.

⁸¹ GARRIDO, Tomás: “Francesca de Aracil”, Scherzo, n.º 34, (mayo 1989), pág. 34.

conceptos sin redundar. Este elemento -la Sombra-, siguiendo las reglas del drama debería ser ejecutado y no narrado; los autores lo convierten de esta manera en una característica importante de la ópera, tratándola más como un acontecimiento y no como una acción. Aracil se encuentra más cercano al Barroco -italiano y español- que al operismo romántico. Su concepción barroca en cuanto a espacio y tiempo, nos dice Aracil, crea situaciones “más simbólicas que sensaciones reales. Quería que la acción no transcurriera en escena, sino que en ella se hablara de acciones y de pasiones en el estilo indirecto de la ópera de principios del XVIII”⁸².

Aracil adaptó su música a las convenciones del género: “Desde detalles amplios, como el empleo de un argumento ya conocido para que el espectador tuviera la posibilidad de acudir sabiendo más o menos qué es lo que va a pasar (el interés está en el “cómo”), hasta algunos detalles pequeños, como el empleo de emblemas sonoros y de simbolismos casi extramusicales en el ritmo y la interválica, este “Inferno de los enamorados” ha sido concebido sobre todo (entiéndaseme bien) como si fuera una ópera”⁸³. En el período Barroco más que el texto era la música la encargada de representar el *affetto*. El compositor, en esa época, a partir de imágenes del texto realizaba la música; el libretista se ajustaba a fórmulas codificadas.

En *Francesca* se ha buscado mayor complejidad en las ideas que en los resultados; la emoción viene dada en lo conciso, de igual forma que en lo escénico prima la economía de los movimientos de los personajes⁸⁴. Vocalmente el estilo se sitúa entre lo lírico y lo declamatorio. “Las voces están tratadas siempre en un entorno recitativo, con esporádicas incursiones en el parlato por un lado y en el arrebatado cantabile por otro”⁸⁵. Aracil no ha sacrificado la comprensión de los textos; uno de sus intereses ha sido la belleza poética de estos y su claridad. En la obra se utiliza también un tipo de canto con función expresiva, que consiste en una franja sonora cuya finalidad es la conducción dramática y escenográfica en momentos clave. *Francesca* posee la influencia del madrigalismo italiano (Monteverdi, Gesualdo, D’India). El madrigalismo se asocia a una clase de recursos, a un conjunto de gestos musicales. A comienzos del Barroco se promulgó que la palabra debía ser entendida completamente, era lo importante; la música era un acompañamiento que, por medios sutiles que afectaban al ritmo, la armonía y la distribución de las voces, destacaba y valoraba las palabras y la intención del texto. Monteverdi fue uno de los compositores que ayudó a rescatar la claridad del texto; el arte del acompañamiento se enriqueció. Los acordes se convirtieron en auxiliares de la melodía, que empezaría a desarrollarse con una expresividad nunca alcanzada.

⁸² Cf. GARCIA-ALCALDE, Guillermo: “Alfredo Aracil (Madrid, 1954)”, entrevista, Los cuadernos del Norte, Año IX, nº 51, (octubre-noviembre, 1988), pág. 29.

⁸³ ARACIL, Alfredo en *Francesca o El inferno de los enamorados*, ed. a.c. de José Luis RUBIO, Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, Madrid, 1989, pág. 6.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ GARCIA DEL BUSTO, José Luis en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...* pág 524.

El aspecto neobarroco en el total de la obra de Aracil merece un estudio minucioso. Veamos en *Francesca* algunos de estos rasgos. Omar Calabrese propone el término como etiqueta “para algunos objetos culturales de nuestro tiempo”⁸⁶, y otorga a esta expresión un gusto contemporáneo que, antes que algún retorno a formas artísticas caducas, se inclina hacia lo inestable, lo polidimensional y lo fragmentario, una sensibilidad de nuestra época que se manifiesta tanto en las artes como en corrientes científicas (teoría del caos, objetos fractales, etc.). Los principios neobarrocos expuestos son los siguientes:

1) *Ritmo y repetición*: la estética de la repetición es parte de la estética neobarroca. Se basa en tres elementos: la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regularizada, el ritmo rapidísimo⁸⁷. Cuando el producto se conoce se hace necesario un cambio de reglas; las variaciones mínimas y el ritmo se convierten en la clave. Nos hallamos en *Francesca* de Aracil ante una obra con cita, con fragmentos que forman parte de una combinatoria. La variación temática es fundamental para la organización y la recepción estética; una buena parte de la literatura, de las artes y de la música está hecha de variaciones y repeticiones, existe toda una fenomenología de lo añadido y de la acumulación. Steiner dice sobre la *Divina Comedia*: “El reconocimiento de la cita o del pastiche, la comprensión de la contigüidad y la calificación recíproca entre momentos del texto que pueden estar muy distantes, deben ser rápidos y precisos, pero discretos, para no romper el ritmo dominante”⁸⁸.

2) *Límite y exceso*: el neobarroco es una cultura en la “que prevalece el gusto de ensayar y romper las reglas que definen el sistema”⁸⁹, que se pone a prueba “a partir de sus consecuencias extremas... se fuerza hasta el límite de lo posible”⁹⁰. Hemos visto anteriormente cómo *Francesca* se sitúa en muchos límites: madrigalístico, operístico, dramático, narrativo, lírico. La Sombra produce en este contexto neobarroco el signo de exceso, dado que como desbordamiento de un límite, desestabiliza. En la *Divina comedia* todos los textos, poéticos, fabulosos, históricos, mitológicos, litúrgicos, filosóficos, sagrados, profanos, están presentes, en alusión y citas. En muchos momentos de la *Divina Comedia* nos hallamos ante excesos: “Al fallar las palabras, la memoria, que es su confín, cede también...”⁹¹.

3) *Detalle y fragmento*: “...el detalle presupone un sujeto que ‘corta’ un objeto siguiendo un programa de acción, resaltando la parte respecto al todo del que procede con la finalidad de ‘ver más’ en este último”⁹²; mientras que el fragmento no implica sujeto,

⁸⁶ CALABRESE, Omar: “Neobarroco”, en Otra mirada sobre la época, Colección de Arquitectura, nº 29, Murcia, 1994, pág 254.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ STEINER, George: Sobre la dificultad, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pág 267.

⁸⁹ CALABRESE, Omar: “Neobarroco”, en Otra mirada sobre la época, Colección de Arquitectura, nº 29, Murcia, 1994, pág. 257.

⁹⁰ Idem, pág. 258.

⁹¹ STEINER, George: Lenguaje y silencio, Editorial Gedisa, Barcelona, 2003, pág. 58.

⁹² Idem, pág 259.

sino un hallazgo casual que no está acabado. Ambos son considerados formas estéticas. El fragmento es poética cuando renuncia a mostrarse como un todo. Las citas musicales son fragmentos. Las palabras clave para la modernidad son lo incompleto y lo fragmentario, no lo monumental.

“Cada faceta del poema se relaciona con un segmento pertinente de la totalidad de la expresión culta precedente y contemporánea, y esta relación a su vez consolida y unifica el tejido de la *Comedia*”⁹³.

4) *Inestabilidad y metamorfosis*: el personaje de la Sombra por su misterio se convierte en enigma, es por tanto, inestable. Es además una “forma informe”, es forma sin estabilidad estructural, y no-forma, pero que ocupa un espacio-tiempo o una dimensión⁹⁴. La idea barroca de inestabilidad de la realidad da lugar a juegos de perspectiva *trompe l'oeil*. La metamorfosis en el teatro, en la puesta en escena es un principio muy común, aunque la teatralidad y la desestabilización barroca se han actualizado.

“Otros maestros y artesanos pueblan la *Commedia* de Dante. En tres ocasiones, en la narración de su yo narrado -¿cómo decirlo de otra manera?-, el autor de la *Commedia* cita sus obras anteriores: dos veces en el Purgatorio y una en el Paraíso. Las auto-citas son los primeros versos iniciales de tres *canzoni* de Dante. La primera habla de una música tan tranquilizadora que puede calmar las añoranzas de vivos y muertos. La segunda, del primer canto de la *Vita nuova*, recuerda el descubrimiento por el poeta de un nuevo idioma, de una nueva comprensión del amor a la luz de su encuentro con Beatrice (...). Cada vez que un pintor, un compositor o un escritor cita su obra anterior (...), el nuevo contexto califica, expande, ironiza o corrige el original. Estos movimientos metamórficos son lo más revelador de la vida del tiempo pasado en las gramáticas de la creación”⁹⁵.

5) *Desorden y caos*: el caos es el orden del desorden. El descubrimiento de los fractales por Benoit Mandelbrot conlleva también un principio estético, tienen una función de “cosmética de la matemática”.

Osip Mandelstam en su ensayo *Conversaciones sobre Dante* “compara la Divina Comedia con un brote cristalográfico al que penetra y da unidad el impulso hacia la creación de formas entrelazadas”⁹⁶. La mutación del personaje Dante/Paolo, la inestabilidad de las entidades que mutan rápidamente a través de vertiginosas metamorfosis, se ajusta a la creencia barroca en la precariedad de las formas que habrán de ser reemplazadas por otras⁹⁷.

Ciertos ejes de unión, como la prosodia, la numerología (4 para la tierra, 3 para lo espiritual, 12 para los apóstoles) y la mística en apareos y reflejos como ave/Eva, dan

⁹³ STEINER, George: Sobre la dificultad, op. cit., pág 252.

⁹⁴ CALABRESE, Omar: “Neobarroco”, en Otra mirada sobre la época, Colección de Arquitectura, n29, Murcia, 1994, pág 261.

⁹⁵ STEINER, George: Gramáticas de la creación, Ediciones Siruela, Madrid, 2001, pág 107.

⁹⁶ Cf. STEINER, George: Sobre la dificultad., op. cit., pág 246.

⁹⁷ Cf. ROUSSET, Jean: Circe y el pavo real: La literatura francesa del barroco, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1972.

lugar a códigos para que Mandelstam explique el “genio estereométrico de una ‘épica de trece mil caras’, que es una estrofa indivisible”⁹⁸.

La idea de crear capas puede entenderse a lo largo de toda esta ópera: 1ª.- la realidad nos ubica ante un público que ve a los actores, la Sombra no es una capa, observa la representación. 2ª.- situados en un mundo de ficción, los actores representan a Dante y Virgilio (Infierno), ven a Paolo y Francesca muertos en el torbellino de los condenados. 3ª.- Dante habla con Francesca muerta y progresivamente se transforman: nos hallamos con Paolo vivo en el Palacio. 4ª.- leyendo el libro de Lanzarote entran en la última capa: Paolo vivo es Lanzarote, Francesca viva es Ginebra. La culminación llega con el beso. 3ª.- una retrogradación nos conduce a la tercera capa; en esta ocasión Paolo y Francesca vivos en el II cuadro del II Acto. Sopla el torbellino llevándose a Francesca, Dante se desmaya. 2ª.- Paolo desaparecido ahora es Dante desmayado. Termina en el epílogo, cuando recuperamos la realidad.

6) *Nodo y laberinto*: se presenta bajo forma de figura o de estructura de pensamiento. El largo peregrinaje termina con el regreso a casa de Dante y el cumplimiento de una revelación poética.

7) *Complejidad y disipación*: para que la complejidad sea una figura neobarroca hay que verla desde un punto de vista estructural. Las “estructuras disipadoras” producen orden y no entropía⁹⁹. Las referencias, las citas, los paralelos implícitos que forman las texturas, forman el engranaje del texto y contexto, de la flexibilidad, la rugosidad, los deslizamientos o la materia.

8) *Poco más o menos y no sé qué*: “Estos dos conceptos nos remiten al verdadero barroco y a su pasión por lo infinito y por lo indefinido... se han convertido en una obsesión en la ciencia y en la filosofía”¹⁰⁰. Se trata de extraer la sensación de vaguedad, imprecisión y atmósfera indefinida (el “quasi nulla”).

9) *Distorsión y perversión*: estas ideas se aplican no a un concepto científico sino a un tipo de gusto, donde sí forman parte todas las parejas anteriores.

Paradiso (Cuaderno I)¹⁰¹ es una colección de ocho madrigales para ocho voces mixtas a capella, sobre textos del Paradiso de Dante. Dos madrigales sobre fragmentos de los Cantos XXVIII y XXXIII forman el Cuaderno I, compuesto en 1990 por encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, donde fue estrenado por el Coro Arnold Schoenberg dirigido por Erwin Ortner.

⁹⁸ Idem, pág. 258.

⁹⁹ Cf. CALABRESE, Omar: “Neobarroco”, en Otra mirada sobre la época, Colección de Arquitectura, nº 29, Murcia, 1994, pp.264-265.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Cf. ARACIL, Alfredo: “El texto y la música como escenarios”, Variaciones. Cuadernos de Música Contemporánea, nº 1, (mayo 1992), pág. 31-41.

Las voces femeninas “a cuatro” introducen el primer madrigal. El segundo madrigal gana en complejidad, estructurado en tres partes donde los grupos corales, unidos o separados, describen el Paraíso como un punto luminosísimo -Dios- rodeado por nueve círculos de fuego movidos a mayor velocidad cuanto más próximos al punto de origen se hallen. La primera parte describe el punto luminoso y, tras ello, Dante detalla en los siguientes versos el paisaje de los círculos; es aquí donde la música refleja lo descrito en el texto: el universo circular, sus anillos, sus rotaciones, su velocidad y amplitud, su distancia del punto central, el punto como centro y referencia para todos los demás. La tercera parte, entre tanto, resuelve la imagen completa de los círculos.

La sucesión de los nueve círculos concéntricos, se describe por medio de una sucesión de cuatro series de doce notas, con doble función en la última nota (es la primera de la serie siguiente); cada serie genera la siguiente a través de una mutación. El verdadero interés del uso de dichas series, no es tanto su construcción, sino su figuración retórica. Es evidente la elaboración y exquisitez de esta obra. Nos comenta Aracil: “...quise hacer una representación con la música de lo que expresa el texto de Dante al describir el Paraíso como un conjunto de círculos concéntricos con distintas alturas, colores y velocidades de rotación...”¹⁰².

Entre 1990-91 por encargo del Festival de Música Contemporánea de Alicante, Aracil escribe *Tres imágenes de Francesca*. Se trata de una suite orquestal en tres partes, que parafrasea y glosa distintos fragmentos de *Francesca o El infierno de los enamorados*. Estos fragmentos se presentan de forma discontinua. Destacan tres “imágenes”: el comienzo del Prólogo (“El viento, el viento...”, aria de la Sombra), el comienzo del Segundo Cuadro del Acto II (“A ciervo herido...”, diálogo de Francesca y Paolo) y, finalmente, el Interludio instrumental que, en el original, precede a este Segundo Cuadro. Cada imagen nos ofrece un planteamiento diferente, en la primera la textura combina la sonoridad mantenida, con estratificaciones figurativas y puntillistas. La segunda imagen es más lírica y coloreada, mientras que la tercera, de sabor renacentista, madrigalesca, crea un carácter misterioso a través de largos silencios.

El *Cuarteto Nº 2*, escrito en 1991 por encargo de la Quincena Musical de San Sebastián, está dedicada a Pablo Riviere. Aracil utiliza material propio, como un pequeño fragmento de la *Sonata Nº 2 (Los reflejos)*, y un fragmento de la Cavatina del *Cuarteto Nº 13* de Beethoven. En este caso no es una paráfrasis, como hemos visto en obras anteriores, ni incluye la apariencia de la evocación, sino que es la base para la obtención de nuevas estructuras. Por otra parte, además de los diversos procedimientos técnicos, Aracil se preocupa en toda la obra del equilibrio que desea generar entre los aspectos rítmicos, melódicos y tímbrico-armónicos, a fin de conseguir unidad.

En la segunda mitad del siglo XX el cuarteto de cuerda presenta tres aspectos esenciales, según Alain Poirier¹⁰³: el cuarteto es una ilustración de las preocupaciones estilísticas; como

¹⁰² Cf. O, Tomás: “Aracil: ‘La voz crea otra dimensión’”, Diario 16/Culturas, 30-7-1994, pág. IV.

¹⁰³ Cf. POIRIER, Alain: Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours, Association Française pour le Patrimoine Musical, Lion, 1995, pp. 189-200.

reflejo de su época, la obra es de alguna manera absorbida por una corriente; el cuarteto ofrece un lugar privilegiado de las especulaciones del lenguaje. Aracil sitúa su *Cuarteto Nº 2* en la tradición pero a la vez en un lugar de especulación. Una misma problemática compositiva se halla en sus numerosas partituras, sin embargo cada una propone una aplicación diferente. Si la primera fase del serialismo había primado las cuestiones técnicas sobre la percepción, Aracil sitúa ambos elementos a un mismo nivel; para ello se vale de la citación, llegando en este caso a tan alto grado de elaboración que las fuentes se hacen irreconocibles. El compositor nos explica: “El fragmento (cuatro compases) de la Cavatina de Beethoven es objeto, partiendo de la tonalidad de Mib M, de diversas transposiciones y cambios de modo para obtener una sucesión de notas que inicialmente voy a manejar con procedimientos propios del serialismo, creando una nueva estructura de la que luego voy a emplear la organización armónica resultante (...) para derivar nuevas combinaciones, etc.”¹⁰⁴. La utilización del material citacional irreconocible puede entenderse en este caso como un gesto y una idea que se fusionan a través de la partitura en un acto deliberado.

El primer movimiento contiene en los compases 14-18 la cita de los compases 1-8 del segundo tiempo de la *Sonata nº 2 (Los reflejos)*. A partir del compás 43 hasta casi finalizar el movimiento, el material procede de una doble transformación de los compases 30-33 de la Cavatina del *Cuarteto nº 13, Op. 130*, de Beethoven. Aracil nos aporta los estadios: a) al modo hipofrigio sobre Re (cita completa); b) al modo hipodórico sobre Do (inicio); c) en el Mib M original (cita completa); d) al modo hipodórico sobre Do (final).

Toccata (de los cincuenta) es una breve pieza para quinteto de viento, dedicada a Tomás Marco en su 50 cumpleaños en 1992. Dado el acto festivo la toccata es de carácter alegre, a la vez que contiene parte de la creación de Tomás Marco. Aracil escoge entre las obras del homenajeado compositor, *Autodafé*, que a su vez contiene un fragmento de música de Albéniz. Crea una pieza de 50 compases, de los que se repiten al final los últimos dieciocho, símbolo de los 18 años de amistad de ambos compositores.

Este mismo año Aracil compone *Nana para Violeta*, dedicada a la hija de unos amigos. Partiendo de una serie simétrica de doce notas, crea a partir de la sexta nota otra relación simétrica; a cada sexta nota de la serie nueva, vuelve a aplicar una relación simétrica que afecta a la serie entera, y al llegar a la cuarta serie se cierra el círculo, ya que ésta da lugar a la primera; el proceso no tiene fin.

Este juego de relaciones internas, transformaciones, combinaciones, coincidencias, repeticiones y variaciones aparecen también en *Movimiento perpetuo*, obra de 1992, aunque será en 1994 cuando se estrene.

Prospero: Scena se estrenó en el Teatro Almeida de Londres en 1994. Es un monodrama para actor, trío vocal y pequeño conjunto de 3 clarinetes, trompa y 3 percusionistas. Parte

¹⁰⁴ Notas al programa del 24-5-1995, Auditorio Nacional de Música, Madrid.

de un monólogo de José Sanchis Sinisterra titulado *Misero Próspero*, que imagina y recrea al protagonista de *The tempest*, de William Shakespeare, y junto a él su hija Miranda y los dos espíritus de la isla, Ariel y Calibán. Nos hallamos ante una obra enigmática, por sus textos, por sus efectos, pero también por sus recursos técnicos. A partir de una reconstrucción de Todd Britton de la frase a tres voces que una musa muestra en “El Templo de la Música” de Robert Fludd, Aracil crea un anillo de siete compases, en una escala hipofrigia sobre Sol alternando con Sol m, para los clarinetes 1 y 3 y la trompa, en los compases 325-348. Reaparece en los compases 394-406, en los clarinetes 2, 3 y trompa; coincide con los momentos de mayor autoridad de Prospero.

La “sensualidad sonora” de *Leve* es especialmente destacada por la crítica¹⁰⁵. En los primeros meses de 1994 compone por encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España esta obra para órgano. Del primer movimiento de *Orpheu*, de Pablo Riviere, toma parte del canto del coro de niños, la célula MI-Mib-LA-DO, y los versos melancólicos de uno de los heterónimos de Pessoa, Alberto Caeiro (“Leve, leve, muito leve / um vento muito leve passa...”)... En las notas al programa Aracil comenta: “Su apología de la sensación pura (...y no sé lo que pienso ni pretendo saberlo) completamente al margen del juego de la memoria me ha llevado a apoyar la obra, más que en una rígida estructura, en la impresión sonora de cada instante; pero he procurado también mantener la imagen de fluir constante, de brisa, que los versos transmiten... y su levedad”. Para ello acude a los registros del órgano expresivo (gamba, onda marina, viola, voz humana), el tapado, el violón, el quintatón y, en el pedal, corno y bajo cónico.

La Orquesta Sinfónica de Madrid realiza en 1994 nueve encargos de piezas breves a distintos compositores, para conmemorar el 90 aniversario de su creación. Con este motivo Aracil escribe *Giardino-Notte*, una pieza de 90 compases sobre el compás siguiente a la Obertura de *Don Giovanni*, obra del concierto inicial, en 1904, que la Orquesta realizó en el Teatro Real. Aracil pone a prueba el límite de lo conciso: dos notas, Fa y Do, las que preludian la entrada de Leporello en la obra de Mozart (“Notte e giorno faticar...”), junto a otras referencias, son las ideas principales de la pieza. Su título, -explica Aracil en las notas al programa- evoca un jardín, de noche: la situación de la primera escena del primer acto del libreto de Da Ponte.

Ese mismo año compone, para piano y conjunto indeterminado, *Estudio Fantasia* para los alumnos del Istituto Musicale Claudio Merulo de Castelnuovo Ne’Monti. Se trata de una obra abierta con el fin de que cada intérprete ejercite su capacidad de coordinación con los demás. Y por encargo de Cecilia Colien Honegger una breve pieza titulada *Estudio doble*, para una colección en la que participan 36 compositores, una obra didáctica destinada a estudiantes de piano de grado elemental y medio, o con pocos recursos técnicos todavía.

1996-2004

En el año 1997 Aracil compone *Adagio con variaciones*, sobre el inicio del tercer movimiento del Adagio del *Cuarteto en Re menor* de Hugo Wolf, que a su vez recuerda

105 GUIBERT, Álvaro: “Presentación Ríos estrena en el Auditorio Leve, de Aracil”, ABC, 8-4-1994.

el inicio de *Lohengrin* de Wagner, Aracil hace uso tímbrico, armónico, en momentos temático, para evocar y crear referencias y reflejos que nos conducen a un pasado convertido en presente. El tema del Adagio lo ocupa la cita con una ligera variante en los 47 primeros compases, siguen cuatro variaciones de desigual duración y la quinta y última es la de mayor dilatación; se anuncia al final de la primera variación para reaparecer en esta última parte, como elemento de equilibrio. El timbre como categoría de percepción transensorial despliega en esta obra una sorprendente gama de matices.

Paisaje invisible se estrena en 1999, por encargo de la Comunidad de Madrid. “Originalidad” es el concepto que le otorga la crítica como rasgo sobresaliente¹⁰⁶. Se trata de la evocación de un paisaje descrito a través de las huellas que el recuerdo deja, viajando por el tiempo. Se dan a la vez las dos memorias: remota e inmediata. Para ello recurre a la estructura en díptico; entre la primera y segunda parte de la obra debe darse bien el intermedio del concierto o bien la introducción de una obra ajena, de tal manera que el olvido y la memoria sean partes fundamentales de la poética de la obra.

Una breve pieza para piano, *Una lágrima de Kiu*, compuesta en 2000 como homenaje al 70 aniversario a Luis de Pablo, se estrenó en Sermoneta (Italia) por Ananda Sukarlan. A pesar de su brevedad encierra gran complejidad estructural. Los primeros compases oscilan entre una línea melódica, a pesar de los frecuentes saltos de octava, y un arpeggio en “rubato”. Una transición conduce a una especie de coral, en el que se introducen fugaces diseños que recuerdan el comienzo. La última parte juega con dos ideas: por una parte con el recuerdo de la línea melódica, pura o con aparente contrapunto; por otra los fugaces diseños reducidos casi a partículas, que sin embargo no rompen el discurso, combinados con los acordes del coral de la sección intermedia. La ópera *Kiu* de Luis de Pablo sobre libro de Alfonso Vallejo, sirve de base para la obra de Aracil, concretamente un fragmento de trece compases del segundo acto.

Trabe me post te, Virgo Maria, por encargo del grupo vocal Musica Reservata de Barcelona, fue compuesta en 2001. Es una pieza libre sobre un texto del motete homónimo de Francisco Guerrero. El texto mezcla la devoción a la Virgen María con exaltados versos del Cantar de los Cantares. Los primeros compases toman como referencia el motete de Guerrero, pero a partir de ahí Aracil crea con plena libertad, muy próximo al madrigalismo del siglo XVI y al simbolismo numérico.

Dentro de Concer-Net (Concierto vía Internet), el 28-XI-2002 se estrenó *Espejo lejano*. Este concierto-juego tiene lugar simultáneamente en dos ciudades unidas por la Red. Un punto se sitúa en Madrid y el otro en Arnedo (La Rioja). En cada uno de estos lugares se ofrece en directo el concierto, se interpreta la misma obra al tiempo. En su forma completa pudo oírse en directo en la Web. El grupo de Madrid, la Camerata del Prado dirigida por Tomás Garrido, estaba formado por instrumentos de cuerda y teclado; el

¹⁰⁶ Cf. GARCIA DEL BUSTO, José Luis: “Estreno del Paisaje invisible de Alfredo Aracil”, ABC, 7-5-99, pág. 92.

grupo de Arnedo por viento y teclado, bajo la coordinación de Urbano Ruíz-Alejos. Las obras que formaron parte de dicho concierto, Glosas sobre *Arcadia* de Tomás Marco, eran un homenaje por el sesenta aniversario de Marco.

En mayo de 2003, en el Teatre Talía de Valencia, para el 25 aniversario de las ediciones de Ensembles, se estrena **Homenaje**, breve pieza para clarinete solo, interpretada por José Luis Estellés. **Homenaje** -comenta Aracil en las notas al programa- son “variaciones sin tema”; melódicamente prima el movimiento conjunto de segunda; tímbricamente, amplios saltos; rítmicamente, diseño de fusas, percibido como mordente en contraste con la sonoridad mantenida y quieta de las notas largas; sobre ellas, diferentes grupos de valoración especial. “Traza un discurso imprevisible, como una guirnalda al viento” -así lo define Aracil- expectante y novedoso.

Los juegos de memoria, olvido, tiempo, fragmento, toman forma en los cuadernos de **Paradiso**. Vimos anteriormente como en 1990 compuso el **Cuaderno I**, para coro a cappella, con versos del *Paradiso* de Dante. Catorce años después compone el **Cuaderno II**, para coro y pequeño grupo instrumental, con la idea de en el futuro componer un **Cuaderno III**. Aracil quiere experimentar a lo largo de su existir, de su ser, el paso del tiempo; no deja en el presente el vínculo con el pasado, presintiendo en el futuro el fin de un ideario, de un pensamiento.

Busca el **Cuaderno II** reflejar más intensamente la emoción y desorientación de Dante, y del lector, ante tanta fascinación. Aracil expone aquí, como hizo Monteverdi, una “seconda prattica”. El Segundo Cuaderno se estrenaría en el monográfico que el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante dedicó a su música coral.