

Música oral del Sur

+ *PAPELES DEL FESTIVAL*
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional

Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provençe Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicaciones/musica-oral-sur/index.html>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

MÉXICO Y AMÉRICA EN MI OBRA COMPOSITIVA

Tomás Marco

Compositor y profesor el autor ha publicado diversos libros sobre temas musicales entre los que destacan “Música española de vanguardia”, “Historia de la Música española: el siglo XX”, “Historia de la música occidental en el siglo XX”, “Pensamiento musical y siglo XX”, “La composición en el siglo XXI”, “Historia cultural de la música”. También ha publicado numerosos artículos y monografías, ha dictado cursos en diversas universidades españolas, europeas y norteamericanas y es Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid

Resumen:

El artículo trata de las relaciones del autor en tanto como compositor con la realidad americana que se refleja en varias de sus obras. Esto abarca tanto a América en general como a México en particular que le ha servido para diversas obras. Además se ahonda en las relaciones de ida y vuelta entre España y América, como ocurre en *Ceremonia Barroca* o la cantata *América* a nivel general como en la indagación de elementos musicales de ida y vuelta como en la *Sonata Atlántica*. Los cruces son muchos y los hay de tipo histórico (*Ultramarina*, *Epitafio para Lope de Aguirre*) como mítico (*Kukulcán*) y antropológico. En realidad se diseña una línea de creación musical influida desde diversos puntos de vista por las realidades americana y mexicana.

Palabras clave: América, México, interculturalidad, cruce, poética.

Mexico and the Americas in My Work as a Composer

Abstract:

This article describes the relations of Tomás Marco, a Spanish composer, with America – both America in general and Mexico in particular – as these are reflected in several of his compositions. It also explores the continual passage or “to and fro” between Spain and the Americas, expressed at a general level in compositions such as *Ceremonia Barroca* or the *Cantata América* and more closely explored in the musical elements of the *Sonata Atlántica*. The intersections are multiple and diverse, of an historical (*Ultramarina* and *Epitafio para Lope de Aguirre*), mythical (*Kukulcán*) and anthropological nature. In effect, Marco has forged a new direction of musical creation influenced in various respects by America and Mexico.

Keywords: America, Mexico, interculturalism, intersection, poetics.

Marco, Tomás. “México y América en mi obra compositiva”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 13-21, 2012, ISSN 1138-8579.

No cabe duda de que todo compositor, aunque conozca a fondo el grado de abstracción y de autosignificación que la música tiene, emplea la obra musical como un medio de comunicación y también de conocimiento. Por mucho que desde fuera de la música se quiera discutir, para los que tienen experiencia en el hecho musical queda lejos de toda duda que la música es un modo de conocimiento que llega incluso muy lejos. Naturalmente no verbal, al igual que es no verbal su carácter comunicativo pero sería abusivo pensar que la única manera de comunicar o de conocer es la verbal. La música es posible que sea torpe (más que incapaz) a la hora de manejar conceptos pero es única a la hora de evocar emociones por muy abstractas que éstas puedan ser. Si la emoción es su verdadero reino no es fácil de conceptualizar pero sí de sentir y no está dicho que la emoción sea menos eficaz que el concepto a la hora de comunicar.

Lo anterior explica el por qué cada compositor da a sus obras una significación más allá de su puro status sonoro aunque sea exclusivamente en eso en lo que haya que basarse a la hora de abordarlas. Puede de esa manera buscar elementos para su reflexión sonora en temas muy concretos de la vida, la naturaleza o la cultura. No son esos datos lo que va a transmitir pero sí es eso lo que le permite manejar luego su arsenal de sonidos de manera emocionalmente expresiva.

No es la música, más allá de algunas onomatopeyas, el arte idóneo para imitar la naturaleza y la mimesis que buscaban los griegos en las artes es en ella utópica, salvo cuando va aliada a los textos y siempre por cuenta de ellos. Pero a cambio es un arte fecundo para transformar en material abstracto y formal las sensaciones, vivencias y estados emocionales. Luego, la decodificación, que corre por cuenta del oyente, no tiene por qué hacer el camino de vuelta sino que se abre a otros contenidos subjetivos. No en vano, la música, que se define como un arte del tiempo, lo que hace es crear espacios de escucha en los que se puede habitar. Un espacio que es físico y es virtual a la vez precisamente por ser un arte temporal sólo existente en el ámbito de la memoria y gracias a la misma.

Sin memoria, la forma musical no puede existir porque no puede ser ni concebida ni percibida, sin memoria no existe espacio para el tiempo musical, lo que es tanto como decir que no existe música. En el fondo, todo músico es un profundo experto en el arte de la memoria y de usar la misma en la configuración formal del objeto sonoro. Tanto, que en realidad no es un objeto más que en la existencia de la memoria, en el resto es un proceso temporal. Con la memoria, se da un ámbito espacial de naturaleza especialísima como lo es la propia música, la más especial de las artes de entre las que es la más adecuada, junto con el lenguaje (que no quiere decir lo mismo que la Literatura) para convertirse en un verdadero universal antropológico.

La experiencia y la vivencia del compositor son, según esto, la base de su arsenal compositivo. Y si entra en temas culturales y vitales de todo tipo a nadie puede extrañar que en un compositor español la realidad de América resulte un componente a veces importante de su trayectoria compositiva. En lo que a mi personalmente me concierne, es cierto que hay bastantes obras, incluso puede que se acerquen a una docena, que tienen su origen o su realidad en la reflexión sobre temas americanos. Debo decir que el tema mexicano es principal y recurrente y que en él me sumerjo más de una vez, pero desde allí

el interés se expande a otros temas americanos, de todo tipo, que acaban por recorrer de norte a sur todo el continente.

Mi primera obra de raíz americana tiene que ver mucho con mi primer viaje a México y, desde luego, tiene a este país como motivador. Fue en 1971 y en él tuve ocasión de dictar un cursillo, realizar un concierto y también de visitar diversas partes del país entrando en contacto con su origen precolombino pero también con su actualidad aunque no cabe duda de que algunas de sus culturas autóctonas y el conocimiento de sus monumentos artísticos e incluso de sus mitologías tuvieron una huella que se traduciría en lo musical. Entre lo entonces visitado estaba la ciudad yucateca de Mérida y los monumentos mayas de su alrededor, entre ellos Chichen Itza y su majestuosa pirámide de Kukulcán. Y precisamente **Kukulcán** será el título de mi primera obra propiamente “americana”.

Para los mayas Kukulcán es el dios creador y, al propio tiempo el dios del viento y del tiempo. Para algunos especialistas, se identifica con el azteca Quetzacoalt cuyas características tanto influyeron en que se viera a Cortés como un regreso de la serpiente emplumada. Para mi obra, me mantuve más cerca de la mitología maya pues me interesaba su doble dedicación ya que la obra que pensaba componer era un quinteto de viento, una de las formaciones clásicas de la música de cámara; quinteto de alientos le suelen llamar con poética precisión en México. Un quinteto de viento en torno a Kukulcán no era nada impertinente y menos en un arte esencialmente temporal como es la música. Más todavía cuando el flujo temporal y su percepción ha sido siempre una de mis preocupaciones compositivas y era algo que desarrollaba desde varios años antes con **Aura**.

Kukulcán no intenta ser una descripción, casi ni una evocación y, desde luego, no cae en tentaciones pintoresquitas o indigenistas de recrear un mundo que de todas formas apenas si tendría referencias. Al contrario, es una obra muy abstracta que usa la capacidad de distintos alientos de los diversos instrumentistas y su articulación en tiempos propios autónomos y en el transcurso temporal conjunto de la pieza. En realidad ello afecta además al timbre que alcanza un resultado bastante diferente al de la sonoridad normal de los quintetos de viento. Viento y tiempo conectan con el Kukulcán maya mejor que un intento vergonzante de mimesis evocativa. Pero estructuralmente se uso ciertos elementos de la pirámide de Chichen Itza como son los cuatro lados de escaleras, el templete de la cima, el número de empinados escalones y otro elementos arquitectónicos que en otras obras no específicamente americanas también han influido en mis estructuras puramente musicales. De esta manera, la obra funciona frente a su referente como reflejo estructural, una alusión simbólica y un intercambio emocional que concluyen en una pieza de música autosuficiente.

La segunda obra en la que me acerco a la temática americana tarda unos pocos años en llegar y no está relacionada con México sino con la aventura española en los vastos territorios del Sur. Surge en 1975 con motivo de un encargo de la Bienal de Venecia y está escrita para soprano, clarinete, piano y percusión. Su título es **Ultramarina (Epitafio para Lope de Aguirre)**.

Pese al uso de una cantante, la obra no lleva texto alguno sino que el canto es sin apoyo literario. El título alude al ultramar, el más allá del mar que impulsó a una aventura que

luego se diluyó dejando en el lenguaje significantes degradados pues, mucho después de acabarse la aventura, el vocablo ultramarino se seguía empleando en España para ciertas tiendas de comestibles, seguramente de productos exóticos, de allende el mar, al principio, pero luego también difuminados en el maremagnum de la vulgaridad. El título podría afectar a la aventura en abstracto pero el subtítulo personifica a un aventurero, el menos ortodoxo, el de la loca jornada de los marañones, el que desafió la autoridad real, el poseído por una rabia infinita, Lope de Aguirre, autodenominado “el traidor”. Y aunque, huelga decirlo, la obra tampoco es descriptiva, hay en su técnica un cierto furor que sólo se va calmando hacia el final como los ríos que se ensanchan y adormecen en los amplios estuarios. Aquí de nuevo es una aventura formal de tiempo, con una independencia absoluta de las partes en el desarrollo de sus líneas aunque todas estén férreamente coordinadas en la estructura general. No es una pieza formalmente aleatoria pero cada momento instrumental o vocal es autónomo e independiente, viviendo cada cual su tiempo propio en el cuadro general del tiempo de la obra. Por eso debe haber una interacción constante en el juego de los instrumentistas y la cantante que, sobre una partitura teóricamente enteramente escrita realizan una ejecución no poco aleatoria.

Aparentemente la siguiente obra de carácter americano no tendría que ver en principio con América. De hecho, el **Concierto Austral**, para oboe y orquesta, compuesto en 1981, me fue solicitado por un oboísta húngaro, Laszlo Bohr ,que vivía en Sudáfrica. Nunca había estado (y a la hora actual sigo sin haber ido) en aquel país y de hecho la obra acabó siendo estrenada por otro intérprete, Miguel Quirós, y en Lisboa, si bien es verdad que luego Bohr la tocó después y también en ese país lo hizo.

Pero mi idea fue evocar el Sur en esa obra y mi experiencia del Sur era Argentina, lugar donde vi por vez primera la constelación de la Cruz del Sur. Es la brillante y esquemática forma de ese grupo de estrellas el que me facilitó la macroforma del concierto que funciona como una gran cruz luminosa plagada de otras pequeñas cruces y encrucijadas, casi de un proceso de autosemejanza que podría estar en relación con los fractales aunque en aquel entonces yo no los había practicado todavía. Incluso la disposición lineal del oboe solista recorriendo toda la obra y el cruce que le hacen los oboes de la orquesta está relacionada con esta estructura que rige y domina la composición al completo tanto en la macroestructura, como en la estructura media y en las microestructuras. Un concierto auténtico, no sólo una forma concertante, que como tal conserva también un nivel de abstracción que no le impide apuntar estructural y emocionalmente hacia ese Sur que me proponía investigar desde la australidad del propio título. Y es que tampoco los títulos, de los más abstractos a los más poéticos, porque implican una focalización de la sensibilidad, de la propia atención y, por tanto, de la percepción.

De nuevo América del Sur está presente en la siguiente obra de carácter americanista. Surge en 1991 y su título es **Anaconda**. La obra es para dos percusionistas que básicamente tocan dos marimbas aunque ocasionalmente, y como complemento tímbrico, toquen en momentos puntuales otros instrumentos percutidos. La propia marimba evoca ya de por sí un ambiente musical americano, mesoamericano en este caso, aunque evite cuidadosamente las referencias folklóricas. En realidad, apunto más al sur, a las selvas amazónicas y a las enormes y majestuosas serpientes anacondas que no son descritas sino que sirven como

forma ya que el movimiento musical de las dos marimbas se hace siguiendo un serpenteo que señala hacia el movimiento sinuoso de ese tipo de animales. No es que haya propiamente descripción ni intentos de mimesis, pero sí hay una analogía que parte de la propia escritura e impulsa la motricidad y direccionalidad de la propia música. En ese sentido, **Anaconda** es un experimento de cierto riesgo, que sin embargo considero logrado con felicidad, cuyo buen resultado me llevará más tarde a volver a su rastro para obras futuras. Pero a ello no hemos llegado todavía.

Ciertamente más compleja resulta la siguiente obra que se acerca a esta temática puesto que es un díptico bastante ambicioso titulado **Ceremonia Barroca**. La obra se escribe en 1991 por encargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid y lleva un coro mixto y una orquesta preclásica con cuerda, dos oboes y dos trompas. La composición se presenta como una amplia reflexión sobre el significado de la cultura barroca española en dos parte: una dedicada principalmente al ambiente barroco español y otra al americano puesto que la barroquidad surgida en América, con no pocos elementos propios, es un complemento indisoluble del Barroco Español.

La primera parte, **Ars Moriendi** es la dedicada a España y la llamo así porque el arte barroco español es un arte de brillante y solemne ceremonial funerario por excelencia. Son cinco piezas en las que en las impares se usa el coro mientras las pares son exclusivamente instrumentales. La primera, **Hipogrifo violento**, es una glosa del teatro barroco y ceremonial desde el verso calderoniano de *La vida es sueño* que le da título. El segundo, **In ictu oculi**, sólo instrumental, usa ese título del pintor Valdés Leal para señalar hacia el gran arte de la pintura barroca española que, si es de corte, también lo es de iglesia y tan funeraria como el cuadro que sirve aquí de arranque. De nuevo con coro, **Soledades** se adentra en el conceptualismo barroco a través de los versos de Góngora que se utilizan. Una nueva secuencia instrumental es **Crepusculario de la mar oceana** que evoca el viaje, la lejanía y el azar de la aventura americana. La parte concluye coralmente con **Fiestas sacramentales**. De nuevo el teatro barroco que abría sirve para cerrar, pero en este caso se trata directamente del teatro religioso que va tanto hacia los Autos Sacramentales como a esas fiestas tan barrocas de las ceremonias del Corpus Christie.

La segunda parte de **Ceremonia Barroca** es estrictamente americana y sus cinco partes se acogen bajo el título general de **La floresta del sol jaguar** y, con plena simetría, se desarrolla en cinco números de los cuales los tres impares llevan coro y los dos pares son instrumentales. **Chilam Balam** usa textos de los libros escritos en lengua maya, pero ya durante la presencia española, y es así un punto de partida de la civilización precolombina pero ya instalada en el tiempo postcolombino. Sigue instrumentalmente **Los equinoccios y los solsticios**, una reflexión sobre el tiempo y los tiempos pero también sobre las distintas civilizaciones y latitudes, en realidad de cómo el tiempo acaba encontrando el espacio. La pieza central es **Canto al sol** que usa un canto azteca dedicado al astro que domina la mayoría de las religiones autóctonas americanas y que está ya se recoge en el título de toda la parte. **La persistencia de la piedra** es un fragmento instrumental que evoca el elemento unificador de todas las culturas americanas, la piedra que domina en Teotihuacán y en Tula, en Palenque y en Uxmal, en Chichen Itzá y en Tikal, en Cuzco y en Machu Pichu pero también en las filigranas barrocas de Tepozotlán, de Taxco, en las catedrales barrocas y palacios virreinales. En todas las construcciones pre y postcolombinas como una

unificación entre los siglos. Finalmente la obra concluye con la más genuina poesía barroca americana, **Inundación castálida**, donde Sor Juan Inés de la Cruz representa el punto de unión de todas las tradiciones creativas y de la presencia estética fundamentalmente barroca del arte americano como también lo es del español sin huir ni del elemento religioso, siempre presente, ni del conceptualismo fundamental que el Barroco cobra en España y en América.

Al buscar textos originarios para la obra anterior descubrí como los aztecas empleaban la música en locales especiales destinados al canto, verdaderas “casas del canto” llamadas Mixcoacalli. La idea de una “casa del canto” me acompañó algún tiempo y decidí ponerla en práctica en una obra surgida en 1994 por encargo de la Orquesta Sinfónica de París. Titulé a la obra **Morada del canto** y es exclusivamente orquestal. Al no incorporar texto de ninguna clase ni tampoco entretenerse en especular sobre la reconstrucción de una hipotética música antigua americana, parecería que la relación con el origen es una mera alusión. Sin embargo, hay una estrecha relación conceptual con las casas de canto aztecas ya que la obra desarrolla un especial entramado melódico que tiene que ver con la vocalidad o, si se prefiere, con el melodismo vocal, de manera que su estructura y desarrollo quedan fuertemente marcados por la idea básica de donde nació y de manera clara los sustentan. La inspiración, que es netamente americana en su origen, produce una obra orquestal de carácter general y abstracto pero que no hubiera sido así si su punto de partida no fuera el que fue y más allá de que el auditor lo que percibe es exclusivamente el resultado sonoro. Pero éste no existiría o, en todo caso, no sería así, sin la especulación propia del autor cuyas bases reales son las que han quedado expuestas.

La siguiente de mis obras de inspiración o intención americana es quizá la más amplia de todas, al menos hasta el momento, tanto por sus efectivos que implican una soprano, un barítono, un coro mixto a ocho voces reales y una gran orquesta como por su duración que llena la media hora. Se titula sencillamente **América** y nace en dos etapas diferenciadas. La primera versión es esbozada en 1991-92 por encargo de la Orquesta Filarmónica de Buffalo (USA) para las conmemoraciones colombianas de 1992. Pero la crisis económica sufrida por la orquesta en ese año dejó la obra fuera de programa por la imposibilidad de contar con un coro grande.

Sólo volvería a ella en el año 2000 con motivo de un encargo de la Sociedad Estatal para el Nuevo Milenio que pretendía celebrar ese acontecimiento en Sevilla ese mismo año. Y allí con tal motivo se estrenó. Quizá no había mucho tiempo para una obra enteramente nueva pero fue una excelente ocasión para recuperar la realizada pero no nacida, remodelarla, ampliarla y sacar una nueva versión definitiva. La obra se amplía en esta versión final ya que en la primera, que era un encargo norteamericano, sólo se usaban textos en inglés mientras que en la definitiva se añaden otros textos en español, se alarga la obra y su estructura cambia radicalmente. Los textos conservados de la primera fase eran todos de Walt Whitman e incorporaban sus reflexiones sobre Colón entre otras cosas pero después usé también textos procedentes del propio diario de Colón, textos de nuevo del *Chilam Balam* usado en **Ceremonia Barroca**, textos anónimos aztecas de la misma fuente que ya había usado en esa obra (aunque aquí son otros) y textos traducidos al español del *Popol Vuh*, la epopeya centroamericana escrita inicialmente en quiché.

La obra se desarrolla en un solo trazo aunque tiene secciones muy diferentes, hasta contrastantes, entre las que se podrían definir al menos siete. Todo obedece a un plan estructural esencialmente numérico que es de carácter geométrico. Las proporciones, las combinaciones numéricas, las densidades y hasta el color tímbrico de cada fragmento están rigurosamente planificados pero la música fluye entre ellos llevada por el impulso poético de la palabra que también la condiciona formal y expresivamente. Es prácticamente una sinfonía pero prefiero definirla como cantata entre otras cosas porque es el canto lo que se impone en todo momento. Canto en solos, en coros o en conjunto y un canto en general a América, a sus pobladores antiguos y modernos y a la pujante encrucijada de culturas que ha llegado a ser. **América** es tanto un homenaje como una especie de constatación.

Pese a que sus medios son mucho más reducidos instrumentalmente y su realización más concreta y más abstracta a la vez, la siguiente obra de inspiración americana no es menos ambiciosa y es también de cierta envergadura. Se trata de la **Sonata Atlántica** para piano, escrita en 1999 por encargo del Estío Musical de Burgos. Aquí planteo una obra en tres movimientos en torno a los elementos musicales de uno y otro lado del Atlántico y de sus relaciones mutuas para crear diferentes formas. El primer movimiento se titula **Va y ven**. Se trata de algo más que un juego de palabras sobre el movimiento de “vaivén” que también se percibe en algunos momentos muy claramente. De lo que se trata es de ciertas transformaciones rítmicas y de color que las música adquieren cuando rebotan a uno y otro lado del Atlántico. Desde luego evito la cita directa de ejemplos a ras de tierra pero en cambio las sutilezas de los cambios internos es lo que vivifica a una música que, sin perder su nivel de abstracción, concreta claramente el problema elegido porque aquí si hay un punto de partida relacionado, por lejanamente que sea, con músicas existentes. El segundo movimiento es **Mar de los ecos**, tomando el mar que une y aleja como una caja de resonancia de la que van y viene ecos sonoros. En cierta medida es lo mismo expuesto en el movimiento anterior pero aquí no ya de una manera rítmica o melódica sino jugando con la armonía, la verticalidad y las consecuencias tímbricas. **Oleaje de olvidos y memorias**, que es el nombre del movimiento final, es un cruce entre las técnicas de los dos anteriores y funciona como una especie de palimpsesto donde la memoria va evocando aquello que se difumina hasta perderse. Hay un amplio contenido conceptual en una obra que contrasta francamente por su elusión con lo concreto que veíamos en **América**. Pero ambas son maneras de acercarse a mundos sensoriales que, con tratamientos diversos, se ven de la misma manera.

La siguiente incursión americana en mi trayectoria no es una obra entera determinada sino una parte de una composición más vasta pero que el hecho de que en ella haya reservado una parte para lo americano indica hasta que punto lo considero esencial en mi propia trayectoria compositiva. En 2002, con motivo de mi sexagésimo aniversario decidí componer una obra para mi mismo que en cierta medida fuera un pequeño resumen de algunas de las cosas que me habían acompañado en mis obsesiones de compositor a lo largo de años. Surge así **Teatro de la Memoria**, una obra que llena una sesión completa y que lleva una soprano, seis saxofones, dos percusiones, piano y un sintetizador. La obra se divide en doce movimientos cada uno de los cuales se configura con un instrumental distinto y que en cierto modo desarrolla un mundo autónomo relacionado con algún aspecto de mi producción anterior. No voy a pormenorizarlos aquí porque no pertenecen al tema que se está tratando pero sí señalaré uno de los movimientos que tiene que ver con la

temática americana. Se trata del número 9 titulado **Tornasol de la serpiente**. Tanto el título como la utilización en este número de marimbas nos remiten rápidamente tanto a **Kukulcán** como a **Anaconda**. Efectivamente la pieza tiene mucho que ver con ambas obras pero se unifican porque los criterios temporales que usé en la primera y el serpenteo casi gráfico de la segunda se unen aquí en un trabajo eminentemente tímbrico al que alude claramente la palabra tornasol. Una especie de glosa de dos obras americanas, como símbolo de las demás dedicaciones al tema, que funciona como en todos los movimientos de esta obra: un catalizador de la memoria para ofrecer el espectáculo de mi propia obra del pasado para proyectarla hasta ese presente.

Las dos últimas obras, al menos por ahora, que he dedicado al tema americano tienen mucho en común tanto en su origen como en su ejecución pero, al mismo tiempo, obedecen a proyectos bien diferentes conectados a través de su impulsora. Ésta es la gran pianista mexicana, de origen norteamericano, Ana Cervantes, una entusiasta propagadora de la música actual, impulsora de los compositores para que la compongan y capaz de idear amplios proyectos en los que implicar a compositores tanto mexicanos como norteamericanos y españoles.

El primero de los proyectos tenía como título genérico el de “Rumor del Páramo” y se planteaba como un amplio homenaje al escritor mexicano Juan Rulfo. Salvo que debía tratarse de obra para piano solo, la impulsora dejó a cada uno de los autores la tarea de decidir que aspecto de Rulfo les interesaba a la hora de hacer su obra y ciertamente ello dio origen a un variadísimo mosaico de tendencias sonoras y de experiencias artísticas de primer orden. Incluso no sólo participaron compositores de Estados Unidos, México y España sino que se incluyó algún británico. En mi caso concreto, realicé una pieza para piano solo, en un único movimiento, que se tituló **Siluetas en el camino de Comala**. Como es sabido, Comala es el nombre del mítico y misterioso pueblo que aparece en *Pedro Páramo*, la obra más significativa de Juan Rulfo. Para mí, el camino entorno, alrededor y hacia Comala es uno de los temas importantes de esa novela donde los espectros se mezclan con los vivos y donde la voces, los ecos y la elusiones son la base de su poética onírica más allá de cualquier tópico realismo mágico. De esta manera compuse una pieza que es más introvertida que otra cosa y donde las voces interiores cobran una realidad irreal convirtiendo la pieza en un reto interpretativo aunque desde el punto de vista virtuosístico la obra no tenga exigencia excesivas. Además, conserva su propia personalidad dentro del ciclo y no se confunde con el amplio entorno en que está ubicada aunque no se despegue tampoco de él.

El segundo proyecto de Ana Cervantes para el que he escrito una obra es muy reciente y, aunque la obra ya está concluida, aún no se ha estrenado en el momento de escribir este artículo aunque es más que probable que ya lo haya hecho cuando se publique. El proyecto es más abierto y, a la vez, más exotérico. Se inserta en las conmemoraciones del bicentenario de la Independencia mexicana pero se aparta de lo obvio para crear un proyecto, el *Proyecto Monarca* que, siendo en torno de las mujeres mexicanas, toma como punto de partida a la mariposa monarca. Esta mariposa (*Danaus Plexippus*) es un lepidóptero grande y hermoso, quizá la mariposa más conocida de América aunque existe en otros lugares en menor cantidad, que se distingue por las enormes migraciones que de

Agosto a Octubre la llevan a México. Ana Cervantes la tomó como ejemplo de supervivencia de la mujer mexicana.

Con estos antecedentes compuse a comienzos de 2010 **Nymphalidae (Tres mujeres para la mariposa monarca)** para piano solo. El título es el de la familia a la que estas mariposas pertenecen y se trata de tres piezas muy breves pero muy intensas en torno a tres arquetipos femeninos mexicanos. La primera pieza **Malinche's Butterfly**, trata a la famosa Malinche de Hernán Cortés, creadora de la estirpe mexicana, con un cruce entre escalas de ecos indigenistas y rasgos de la música profundamente española de Antonio de Cabezón. La segunda, **Sor Juana's Butterfly** trata de nuevo al personaje de Sor Juana Inés de la Cruz en un contexto de ecos graves eclesiásticos sublimados por un espíritu de conocimiento. La última de las piezas, **Adelita's Butterfly** no trata a un personaje real pero sí a una mujer-símbolo, la Adelita de los corridos revolucionarios con alusiones a los mismos y un lejano eco de *La cucaracha* que de hecho está escondido en el total de la pieza. Y esas citas, directas por muy torturadas que estén, no son frecuentes en mi obra americana pero aquí me eran necesaria para el contexto intertextual en el que quería mover la obra. Realmente se trata de un mosaico intertextual en el que la cita perceptible aunque encriptada era absolutamente necesaria para conseguir esa compleja simplicidad o esa simple complejidad que me interesaba realizar. Quizá una obra diferente otras de mi trayectoria americana pero, si bien se mira, todas lo son porque en realidad acaban constituyendo cada una retos compositivos que no por su origen son diferentes al del resto de mi producción. Y es muy cierto que si en el futuro puedo seguir componiendo, y por mi parte no hay la menor intención de dejar de hacerlo, el tema americano volverá recurrentemente a mis preocupaciones musicales creativas. De momento, aquí hay un buen recuento de lo hasta ahora realizado en ese sector de mi producción.

DISCOGRAFIA

- Kukulcan LP** RCA LSC 16360 (no hay versión CD)
- Ultramarina LP** RCA RL 35107 (no hay versión CD)
- Concierto Austral** No existen discos
- Anaconda CD** Audiovisuales de Sarriá 251506
- Ceremonia Barroca CD** RTVE Música 65108
- Morada del Canto CD** RTVE Música 65108
- América CD** A& B 01-03
- Sonata Atlántica CD** Verso VRS 2052
- Teatro de la Memoria CD** Fundación Autor SA00876
- Siluetas en el Camino de Comala CD** Rumor del Páramo QP 164
- Nymphalidae (Tres mujeres para la mariposa monarca).** No existen discos