

**Ruth Prieto, para El Compositor Habla, entrevista al compositor
Carlos Cruz de Castro
México, Junio del 2012**

El oficio es el cauce de la creatividad

1. Ruth Prieto: Para empezar: ¿De qué hablan los compositores?

Carlos Cruz de Castro: Depende de qué compositores se trate, depende de cuál sea su cultura, su concepción de vida y de tantos aspectos que los hay hasta los que sólo hablan de música y eso suele ser muy aburrido.

2. Ruth Prieto: ¿Cuál es el principal rasgo de su carácter?

Carlos Cruz de Castro: No lo sé muy bien o no estoy muy seguro de saber exactamente cómo soy. Siempre es difícil una introspección cuya definición del carácter no sea subjetiva por muy objetivo que se quiera ser frente al exterior y hasta para uno mismo. Es posible, sin embargo, que pensando un poco más en ello sea la ecuanimidad por intentar situarme en el lado contrario para una mayor comprensión de la otra persona aunque carezca de razón, es decir, intento ser comprensivo, incluso, con la intencionada sinrazón ajena, postura que me trae no pocos conflictos en una sociedad en la que el respeto al derecho ajeno brilla por su ausencia, y uno de los derechos ajenos es, por aberrante que parezca, la equivocación, el derecho a la equivocación, al error y a la imperfección ajena, suponiendo, claro, que el imperfecto y el equivocado no sea uno que ve la paja en el ojo ajeno y no ve la viga en el propio. En este contexto me viene a la mente, como un paréntesis, la frase del presidente mexicano Benito Juárez que se encuentra en la sede de la ONU: “El respeto al derecho ajeno es la paz”. Soy consciente, por supuesto, de que el criterio de ecuanimidad con el que me defino está totalmente dentro de la subjetividad, y lo digo con todas las reservas que supone la introspección con el riesgo de errar, y... en fin, hasta es posible que mi propia definición de carácter sea falsa y mi verdadera realidad contradiga la impresión con la que me veo.

3. Ruth Prieto: ¿Qué tiene de oficio componer?

Carlos Cruz de Castro: El oficio es el cauce de la creatividad en cualquier faceta artística. Sin oficio la creatividad no se puede plasmar debidamente y sólo con oficio se cae en la copia. Utilizando la plástica como ejemplo podemos pensar en los pintores que con gran oficio encontramos en los museos copiando perfectamente un cuadro y, sin embargo, son incapaces de pintar algo que no sea copiar lo que ya está hecho. En música sucede lo mismo cuando un compositor es incapaz de estructurar y desarrollar un proceso sonoro más allá de lo que está ya compuesto. Me viene a la memoria el argumento de Adorno cuando dice que si pinta a su perro tal cual es tendrá dos perros pero no un cuadro.

4. Ruth Prieto: ¿Qué cualidades tiene que tener un compositor?

Carlos Cruz de Castro: Las cualidades de un compositor son las mismas que las que ha de tener cualquier artista en otras facetas. No creo que, realmente, se puedan separar las cualidades en arte con respecto a las especialidades artísticas. Creo que cambiando la última palabra de la pregunta tiene la interrogante un significado más exacto como... ¿Qué cualidades tiene que tener un creador?. En este sentido y en términos generales creo que no se puede hablar de otra manera de este tema que no sea tratándolo de manera genérica en el contexto de los creadores, y pienso, entonces, que las cualidades serán tantas como aquellas que tengamos la capacidad de encontrar. Entre elementos técnicos y aspectos humanos podríamos enumerar un sin fin para llegar a denominadores comunes que, más bien, dependerían de factores individuales y de personalidad.

5. Ruth Prieto: Y...defectos?

Carlos Cruz de Castro: ¡Uy! La pregunta, de la manera como está formulada, parece una correspondencia invertida de la anterior y no sé muy bien si se refiere a qué defectos tienen los compositores o a qué defectos tienen que tener para ser humanos. Dejando el humor a un lado, creo que el defecto de todo creador está cuando se es presa de la “concesión” estética al medio, cuando se busca deliberadamente el éxito fácil componiendo al gusto del público, cuando se traiciona uno mismo engañándose.

6. Ruth Prieto: ¿Cuál ha sido la última alegría que le ha dado la música?

Carlos Cruz de Castro: Las alegrías musicales me vienen casi siempre que finalizo una obra y que, más o menos, quedo satisfecho del resultado, satisfacción que no quiere decir que la obra haya salido a mi plena satisfacción sino que con ella haya alcanzado un escalón más en mi experiencia compositiva. En este sentido también experimento semejante estado cuando, incluso, la obra resulta fallida porque no deja de ser un escalón más de aprendizaje y de vivencia con mi obra.

7. Ruth Prieto: ¿Y el último disgusto?

Carlos Cruz de Castro: No lo sé muy bien. Pienso en algún disgusto fuerte relacionado con mi música y creo que los suelo evitar rodeándome de un caparazón que me aísle por pensar que todo puede suceder. Pensando que todo puede suceder es la manera de que nada pueda sorprender.

8. Ruth Prieto: Con todo esto de la crisis, ¿qué es componer hoy en día?

Carlos Cruz de Castro: Para situarnos cronológicamente hablamos de la crisis económica que está sucediendo ahora en Europa, en 2011, y que, naturalmente, está

repercutiendo gravemente en España. Esta crisis ha generado recortes presupuestarios en el estado español y, por lo tanto, afecta también, como no podía ser menos, a la cultura. En este aspecto la música se ha resentido por la reducción de actividades, pero he de decir que una cosa es esta disminución de actividad musical y otra el ejercicio del compositor con su obra que se tiene que imponer a las circunstancias de la política para no ser víctima de ella. La creación artística es una necesidad vital, tiene que ser una necesidad vivencial y, como tal, no puede estar a merced de acontecimientos temporales externos o, por lo menos, hay que resistirse a sucumbir en detrimento del arte.

9. Ruth Prieto: ¿Si no fuera compositor qué le hubiera gustado ser?

Carlos Cruz de Castro: Astrónomo. Astrónomo por lo que tiene de investigación y desconocimiento del concepto espacio, de la propia existencia, porque no hay respuestas sino interrogantes que siempre van más allá de la pregunta, y a un descubrimiento se abren cientos de incógnitas. Pero tengo que decir y aclarar que si no fuera compositor me gustaría desarrollar mi actividad musical en la dirección de orquesta por lo que, precisamente, tiene de creatividad la interpretación. Pero dejando este matiz aparte y declarando mi absoluta vocación musical en la composición, siempre me ha atraído enormemente la astronomía y todo lo que ello encierra con relación al concepto de espacio en la filosofía. Desde los primeros estudios de filosofía en el bachiller me atrajo esa idea básica y definitoria del espacio que dice simple y sencillamente que hay espacio allí donde hay un objeto. Creo que la astronomía me ha atraído siempre por lo que tiene de interrogante filosófica, o, quizá, más bien puede que sea el pensamiento filosófico el que me ha conducido a mi atracción por la astronomía.

10. Ruth Prieto: ¿Cuál ha sido su mayor extravagancia?

Carlos Cruz de Castro: No lo sé. Tendría que hacer un repaso de toda mi vida para saber qué extravagancia habré cometido o realizado, pero ahora sólo me vienen a la memoria ciertas acciones callejeras relacionadas con el género de teatro musical, con algún *performance* callejero. En este sentido recuerdo, por ejemplo, una acción espontánea por las calles de Pamplona cuando se realizaron los “Encuentros Internacionales de Pamplona 1972” que fue una gran y completísima manifestación cultural de todas las artes. Se nos ocurrió a los compositores Francisco Guerrero y Antonio Agúndez, al técnico de sonido del laboratorio ALEA Jesús Ocaña y a mí formar una especie de procesión-desfile y lanzarnos a recorrer las calles de Pamplona. Íbamos en fila india uno detrás de otro conectados por un cable que finalizaba en una mesa de control electrónico. Agúndez y yo íbamos en paralelo encabezando la comitiva llevando sobre nuestras cabezas, como si fuéramos robots, un calentador eléctrico él y yo un embalaje muy alto de tubos de neón. Desde nuestras cinturas partían dos cables que finalizaban en la mesa de control que portaban Guerrero y Ocaña. Recorrimos gran parte de Pamplona por el centro de las calles cortando la circulación por donde pasábamos, acción ayudada por los guardias de la circulación que creían que aquello era parte del festival que se estaba celebrando y cortaban la circulación en los cruces para

que nosotros pasáramos. Tal acción la finalizamos entrando en la gran cúpula neumática de varias bóvedas del arquitecto Prada donde se realizaban diferentes actividades y exposiciones y subiéndonos Antonio Agúndez y yo a un púlpito, a cuyo alrededor se arremolinó la gente para saber qué era aquello, y declaramos al unísono en voz muy alta: “¡Así queda inaugurado los Encuentros Internacionales de Pamplona 1972!”. Esta acción no fue premeditada por nosotros sino que, de repente y cuando estábamos en el almacén donde se guardaban pertenencias del festival, se nos ocurrió espontáneamente coger esos artilugios y salir a la calle, calles que eran lugares por donde se veían manifestaciones de arte urbano por grupos que realizaban distintos *performances*. Realmente, y pensándolo bien, no creo que se pueda tomar esta acción como una extravagancia y sí como una *performance* improvisada y espontánea en la calle, pero en fin, no se me ocurre otra acción que adquiriera una mayor extravagancia que ésta para responder a la pregunta.

11. Ruth Prieto: ¿Qué aporta la música a la educación?

Carlos Cruz de Castro: Debo entender que esta pregunta se refiere a los efectos de la música en la educación social y no a la educación escolar de la música.

Todos tenemos capacidad de emocionarnos y una de las causas de la emoción la obtenemos por medio de las diferentes facetas artísticas y la música es una de éstas. La escucha musical requiere de un proceso que transforma lo realizado por la memoria. De una misma música no todos escuchamos lo mismo, no todos asimilamos lo mismo ni todos nos emocionamos de la misma manera. Cada uno procesamos lo que oímos de distinta forma, escuchamos diferentemente lo oído porque no siempre que oímos escuchamos lo que estamos oyendo. La escucha implica activar conscientemente el funcionamiento del mecanismo de la memoria para procesar lo que oímos convirtiéndolo en escucha, y este proceso que realiza la memoria es lo que transforma lo oído en sentimientos de emoción. Esta actitud de escuchar lo que oímos tiene componentes creativos individualizados cuando ejercitamos la escucha, cuando nos disponemos a ser receptivos, cuando abrimos nuestra capacidad de diseccionar los múltiples elementos que contiene la música y seleccionamos aquello que nuestra capacidad creativa capta sensitivamente. En este momento estamos actuando creativamente porque elegimos de una música lo que en ese instante nos permite captar nuestra capacidad de aprehensión, y de esta aprehensión nos vamos nutriendo de elementos que conforma los aspectos de nuestra educación individualizada. Rizando el rizo y utilizando la lógica podríamos decir que de la suma de individuos educados surge el colectivo social educado, educación para la que nos podemos preguntar lo siguiente: ¿qué nos mueve una música cuando nos sitúa en estado emocional y, como consecuencia, qué ramificaciones desarrolla el estado emocional causado por la música?. El estado emocional al que nos lleva la música nos conduce a creer en los beneficios que proporciona el arte en general para mejorar la sociedad, y pienso en una serie de cualidades emanadas del arte cuyo cultivo, individual y colectivamente, nos va conformando la esencia de sentir hacia dimensiones de sensibilidad superior. El arte, pues, nos proporciona una serie de elementos enriquecedores que nos hace ser distintos

y sin los que, difícilmente, la humanidad cumpliría con los ciclos de desarrollo espiritual que dependen de la interiorización emocional del hecho artístico: interiorizamos el hecho artístico y lo devolvemos transformado con expresión distinta a la recibida. En este reciclaje expresivo que se realiza en nuestro interior, a la manera de un filtro, hay un antes y un después de la asimilación artística que desemboca en el efecto educativo causado por el arte, desemboca en el poso subjetivo que nuestra capacidad sensible nos deja con carácter educativo, el poso donde se depositan los sedimentos de nuestra aprehensión artística cuyo denominador común es la educación cultural.

12. Ruth Prieto: ¿Qué le da miedo?

Carlos Cruz de Castro: La propia existencia. El desconocimiento de no saber el porqué de muchas cosas en las que nos hemos visto involucrados sin voluntad propia me da miedo. Y creo que lo más grande en lo que estamos involucrados es, precisamente, en la existencia. Pienso que la acción humana que desarrollamos en sus múltiples facetas, cada uno dedicándose a los más diversos oficios, profesiones, actividades varias y hasta en el no hacer nada, no es más que pasar la existencia como cada uno pueda, sepa y resista. ¿Somos activos porque nos concedemos la importancia de que construimos “mundo” imperecedero en un hipotético universo colectivo sin fin o somos activos para olvidar que nada de esto tiene sentido, que todo es casual por reacción química y que todo “mundo” que construyamos se destruirá por su propia naturaleza material?. La actividad, entonces, para qué y por qué. La actividad hace, a veces, olvidar crisis, depresiones y situaciones límites psicológicas. La actividad nos proporciona, a veces, que no veamos el precipicio en el que nos encontramos distrayéndonos de lo que nos acucia y angustia. La actividad supone, a veces, un refugio existencial para sobrellevar lo que es finito, y, en este sentido, sin ir más lejos en la argumentación del tema porque es interminable, confieso que la actividad de la composición musical es para mí un refugio existencial, refugio existencial con el que intento dominar el vértigo del precipicio circundante universal.

13. Ruth Prieto: ¿Perdió algo por el camino?

Carlos Cruz de Castro: Es normal que frecuentemente se piense retrospectivamente en lo que se pudo hacer y no se hizo. Lo fundamental, por sanidad mental, es no salir dañado por los recuerdos sino fortalecido por la asimilación de la historia personal, por la comprensión entre lo que uno se considera a sí mismo y la consideración a los demás. Se que esto que digo es totalmente subjetivo, pues entre cómo nos vemos y cómo vemos a los demás no hay objetivación de criterio y, difícilmente, pueda haberla aunque sí coincidencia de pareceres que desemboca en el juego social de la convivencia. Quiero decir que cuando se ha perdido algo por el camino, como reza la pregunta, implica referirnos directamente a las relaciones humanas. Perder algo por el camino no es, por supuesto, perder algo material sustituible sino aquello que implica nuestra vinculación vivencial en sociedad, así sea referido a las relaciones humanas como a la actividad

profesional, y creo, con todas las reservas, que casi nunca se pierde algo sin ganar por otro lado porque la ausencia de un hecho la cubre otro. El resultado de haber sido diferente la historia de hechos personales del pasado no se puede saber porque lo no sucedido no es historiable, pero, desde luego, la incertidumbre de qué hubiera sucedido si... y aquí se pueden poner todos los puntos suspensivos que se quiera combinándolos con tantas interrogantes como posibilidades hubo para una sola acción que se tomó o se dejó de tomar.

14. Ruth Prieto: ¿Qué es el silencio?

Carlos Cruz de Castro: Con respecto al silencio se me ocurren varios pensamientos que tienen que ver con su definición o definiciones por la amplitud que contiene el concepto de "silencio", dependiendo, además, de qué silencio se trate porque hay infinidad de silencios. Conceptualmente el silencio es la oposición del sonido y, como tal, entraña tanta capacidad de análisis como el sonido. Hay que considerar que el silencio es la interrupción del sonido de la misma manera que el sonido es la interrupción del silencio. Ha sido y es tan manejado el concepto del silencio que lo vemos reflejado desde el silencio de lo sonoro hasta el silencio en lo literario y poético como definición de sentimientos, y tranquilamente se puede hablar del silencio del sonido y del sonido del silencio en toda su capacidad de variantes y concepciones: silencio musical, silencio personal, silencio cósmico, silencio urbano, silencio existencial... en fin hay tantos silencios como situaciones en las que tanto el silencio interrumpe una fuente sonora como sirve a la abstracción del sentimiento más interno de nosotros... y hasta se puede hablar del silencio como el sonido de la nada. Es una materia tan inalcanzable de concretizar como inútil buscar una definición que tantos se ufanan haber conseguido.

15. Ruth Prieto: Liberté, égalité, fraternité ... ¿Añadiría algo?

Carlos Cruz de Castro: No añadiría nada porque los tres significados cubren ampliamente los derechos de la persona y cualquier otro concepto entraría en uno de los tres, pero, ahora bien, las definiciones no son, generalmente, más que titulares de buenas intenciones que no sirven para nada si el contenido no se lleva a la práctica ni se hace realidad. La sociedad está inmersa en un modelo socioeconómico cuyo poder hegemónico está dominado por un capitalismo exacerbadamente depredador de todo lo que no se valore materialmente. No se puede seguir con el modelo de sociedad en el que el azar en donde se nazca sea determinante para acceder a los derechos sociales elementales sin discriminación. Mientras en varios lugares del mundo hay gente que muere de hambre en la Comunidad Europea, por ejemplo, se limita la producción del sector agropecuario porque no se hacen cargo del excedente de producción de los países que tienen capacidad para producir más. La actuación política para poner en práctica esta medida de obligado cumplimiento comunitario es la siguiente: o bien limitan la producción a la estrictamente necesaria para la demanda global comunitaria, respetando la cuota de producción que le corresponde a cada país, o el excedente lo tienen que

destruir. No es nada demagógico recurrir al tema del hambre en el mundo cuando es el elemento fundamental e incuestionable en la economía de subsistencia, y es la propia hambre la que puede servir para patentizar el siguiente doble aspecto de la desigualdad social: el hambre que conduce a la muerte como la más brutal de las carencias y el hambre como el símbolo del concepto que significa la discriminación social de derechos. No sé cuándo ni cómo, pero sí estoy convencido de que es necesario un cambio radical del modelo de sociedad porque el actual es monstruosamente injusto e inhumano. Tampoco sé cómo se puede salir de este modelo de sociedad pero sí siento y sí estoy convencido de que es necesario otro, y tengo la esperanza de que algún día se llegue a otro modelo aunque sea en cientos o miles de años, no lo sé, pero de lo que sí estoy seguro es que este modelo no tiene razón de ser más que para los que se ven o nos vemos privilegiados por el azar, tanto económica como culturalmente, porque el esfuerzo individual y colectivo del que tanto se habla como valor de superación personal está también, por supuesto, dentro del azar en el que caiga la existencia de cada uno.

16. Ruth Prieto: Tiene una idea de lo que puede ser la felicidad «musical».

Carlos Cruz de Castro: Esta pregunta permite tantas respuestas y tan dispares como millones de personas pudieran contestarla. Para responder la pregunta tengo que elegir una interpretación de tantas como se me ocurren, y la interpretación que elijo es la que me sugiere la reacción que experimentamos cuando oímos música, la simple felicidad que experimentamos cuando oímos música por la emoción que nos produce. Como compositor que soy pudiera llevar esta pregunta por el lado profesional de la composición, pero quiero abordarla lisa y llanamente por la significación que tiene de común para todo oyente de música. Anteriormente he abordado una pregunta que entrañaba la posición del oyente ante la música con respecto al tema de la educación y no voy a abundar más en ese aspecto, pero pienso, atendiendo a la pregunta, que la felicidad musical está en uno mismo, está en todos y cada uno de nosotros cuando la asimilamos y extraemos de ella la emoción que nos produce, la felicidad que nos conmueve. Todos tenemos, por naturaleza, la facultad de emocionarnos con la música porque todos nacemos con los lenguajes de comprensión emotiva, característica que nos hace ser conscientes del efecto que nos produce la música, efecto que, entre muchas denominaciones, podemos considerarla, popular y coloquialmente, como de felicidad musical por medio de la emoción.

Habría que remontarnos al comienzo de los tiempos para saber cómo fue el inicio de emocionarnos ante ciertos sonidos o combinación de ellos, y cuándo la correlación de esos sonidos por el cerebro diferenció unos de otros con distinto carácter como para que a unos emocionaran y a otros no. El cerebro memoriza las vibraciones y secuencias sonoras que le llegan y somos nosotros los que procesamos y correlacionamos la información recibida, y de cómo procesemos y correlacionemos la información sonora en el cerebro así será el efecto de respuesta emocional.

Ahondando un poco más en el concepto emocional hay que pensar que lo emocional es abstracto, no nos emocionamos de distinta manera con dos músicas muy distanciadas en

el tiempo y pertenecientes a dos épocas estéticamente antagónicas, sino que la emoción es una, la clase de satisfacción que nos produce una y otra música distanciadas en el tiempo es de una misma clase de emoción, aunque sí puede emocionarnos cuantitativamente más una obra que otra, pero el sentimiento de placer emocional es uno. En este contexto surgen algunos interrogantes con respecto a lo emocional: ¿Tiene algo que ver la emoción de la música con intelectualizar lo que oímos? ¿Siente más emoción la persona culta de la que no lo es? ¿La persona culta procesa y correlaciona más y mejor la música? ¿La persona intuitiva suple la falta de cultura y puede alcanzar el mismo grado de emoción con la música? ¿Nacemos con el sentido de emocionarnos con la música o es cultural? ¿El sentido de emocionarnos con los sonidos puede ser de herencia y formación genética a través de los siglos?. Lo que sí parece comprobado es que la memoria es el factor fundamental en la aprehensión de los sonidos, la memoria hace que el cerebro pueda procesar los sonidos correlacionándolos, y dependiendo de cómo sea este proceso así será el grado de emoción.

17. Ruth Prieto: ¿A quién rescataría del pasado?

Carlos Cruz de Castro: El mundo actual es el resultado de todo el conglomerado sociopolítico y de la historia de la humanidad. En el centro de este conglomerado está como figura central la persona que es la que ha ido conformando la historia hasta llegar a nosotros, la historia en todas y cada una de sus particularidades y facetas, desde las ciencias a las humanidades, incluyendo, por supuesto y sobra decirlo porque está implícito en las humanidades, la aportación fundamental del arte en la formación y desarrollo de la persona. Si en este amplísimo abanico me es casi imposible destacar y rescatar un nombre por el elevado número que de ellos supondría la elección, sí, en cambio, me puedo decantar de forma colectivamente anónima por todos aquellos que contribuyeron a ir civilizando la humanidad, por los que lucharon y fueron consiguiendo los derechos fundamentales de la persona sin discriminación, aspectos de los que todavía hoy, por desgracia, somos escandalosamente deudores sociales en un altísimo porcentaje que llega al insulto y al atentado de la condición social. Ahora bien, de ese inmenso colectivo anónimo pergeñador de todo lo construido, por coherencia y como consecuencia del contenido de lo que he dicho anteriormente, siento la inclinación por rescatar un nombre: Karl Marx.

18. Ruth Prieto: ¿Qué tiene el presente de interesante?

Carlos Cruz de Castro: Entiendo que debo responder en primera persona porque este tipo de preguntas afectan, lógicamente, al momento actual mío, aunque pueda entenderse también en sentido general del presente y no sólo particular. Pienso que el presente tiene de interesante para mí por ser el presente en el que vivo para bien o para mal: es mi presente. No puedo elegir otro presente diferente del que se ha derivado desde que nací, y no me gusta fantasear elucubrando acerca de otros ansiados presentes que yo no haya construido o no elegido o que no me hayan caído en suerte, pues, también para bien o para mal, puedo decir que el presente en el que estoy tiene de

interesante lo que de interesante tengo yo que ofrecer al presente. Hay una reciprocidad entre el presente cronológico que me ha tocado vivir y el presente que yo construyo, entre el presente exterior y el presente interior a mí. Esta dualidad de “presentes”, presente exterior y presente interior, es lo que me parece interesante con respecto a que es la reciprocidad de “presentes” el mecanismo por el que la sociedad se desarrolla.

19. Ruth Prieto: ¿Qué espera del futuro?

Carlos Cruz de Castro: Lo que el futuro me depare. Uno va deambulando por la vida aceptando y rechazando lo que nos va presentando la existencia, haciendo unas cosas y dejando de hacer otras, y unas veces se acierta en la elección y otras no. El atractivo del futuro está precisamente en que no se sabe cómo se va a presentar y cuál va a ser nuestra reacción ante él ni cómo lo vamos a tratar. Lo desconocido siempre es apasionante y el futuro es ese gran desconocido al que nos apasiona llegar. El futuro no es más que la suma de “presentes”, y así como vamos construyendo el presente va apareciendo el futuro. Hay, por supuesto, acontecimientos inesperados que aparecen en nuestras vidas sin la acción de nuestra voluntad, pero también depende de cómo afrontemos muchas veces esos hechos inesperados para convertir ese supuesto futuro en presente controlado para nuestro beneficio, siempre que se pueda, por supuesto, siempre que se pueda. Pero volviendo al comienzo, no espero del futuro más de lo que él me depare, aunque el llamado futuro será, en gran medida, consecuencia del que yo busque y logre encontrar porque no siempre que se busca se encuentra.

20. Ruth Prieto: Podría definir ¿contemporáneo?

Carlos Cruz de Castro: Muy variados son los significados de lo contemporáneo según el contexto en el que se encuentre, pues, para no darle muchas vueltas al concepto, suele interpretarse que contemporáneo es lo coetáneo al tiempo del cuál se trate. Pero la pregunta la interpreto aquí para diferenciar lo contemporáneo en dos significados: el referido a los hechos que son coetáneos en cualquier momento histórico y el que tiene relación directa con el arte actual cronológicamente, es decir, con el último arte que se esté produciendo. Aquí la pregunta se referirá a la música contemporánea y no suelo quebrarme la cabeza averiguando de qué contemporaneidad se trata cuando el calificativo no tiene mayores referencias de localización temporal, pero, coloquialmente, en ambientes donde saben lo que es la música culta suelo dar por entendido que la música contemporánea es aquella que se realiza coetáneamente a nuestra época bajo “conceptos estéticos emanados de la actualidad”. Sé que esta frase entre comillas es muy resbaladiza, pero opino que no todo arte coetáneo es contemporáneo en sus términos estéticos. Lo retrógrado y lo vanguardista conviven respondiendo a dos concepciones de vivir el arte totalmente diferentes: lo primero está fuera de su tiempo y lo segundo responde a la sociedad que lo alimenta, lo primero es un capricho inútil y lo segundo es una necesidad, lo primero es inservible para el devenir cultural y lo segundo contribuye al desarrollo cultural, lo primero es una rémora y lo segundo es innovador, lo primero es coetáneo pero no contemporáneo y lo segundo

es coetáneo y contemporáneo. Pienso, de todas formas, que los significados de contemporáneo o de vanguardia deben ser tratados muy claramente para que sus sentidos no sean confundidos y saber a qué son referidos: a la actualidad generalizada, a una actualidad en concreto o a movimientos que recibieron denominaciones como, por ejemplo, las vanguardias históricas, aspecto este último que entraría ya en otras consideraciones.

21. Ruth Prieto: ¿Podría decirme cómo es su música?

Carlos Cruz de Castro: No será nada original si digo que quienes tienen que decir cómo es mi música son los oyentes, pero la verdad es que de la manera como veo mi propia música distará de cómo se vea desde posiciones auditivas externas a mí. Es más, los compositores vemos nuestras obras de muy diferente manera a medida que el tiempo va distanciando las épocas de composición, pues aunque yo vea mi propio arco histórico como una unidad de estilo entre mis primeras obras a las últimas, la perspectiva del tiempo transcurrido me hace ver diferencias que afortunadamente noto que se producen. Cada obra es un reto y un riesgo. Un reto por afrontar una obra nueva en el contexto de toda mi producción que, quiera o no, permanece en mi memoria aunque sea globalmente, y un riesgo porque siempre busco algo más que en la anterior como aliciente y acicate creativo. Ese buscar algo más que en la obra anterior significa el riesgo de lograr o no lo pretendido, y el no trabajar sobre lo trillado sino sobre nuevos elementos supone el atractivo de sentir cada obra con necesidad vital y los nuevos elementos que se apoyen en el basamento acumulado de toda mi producción como sostén y continuidad de coherencia estilística.

Pienso, volviendo a la pregunta, que siempre es difícil para un compositor explicar cómo es su música cuando se tiene que utilizar términos comunes sin grandes tecnicismos, que sean comprensibles para todos. Puedo decir que mi música ha ido, con el transcurrir de los años, decantándose por la concreción de los elementos que constituye una obra, es decir, no agotar todos los elementos de los que dispone el compositor en su paleta de sonidos y procedimientos, sino que para cada obra selecciono o elijo un elemento que viene a ser la esencia de la obra. Esta idea tiene que ver con la teoría filosófica del “concretismo” que aísla un elemento del todo. El “concretismo” en mi obra no opera como un sistema o un método porque no lo es, sino que es una manera de hacer música por medio de desarrollar la esencia de algo, y ese algo puede ser cualquier elemento de cualquier parámetro y hasta, muchas veces, puede ser un concepto formal que sólo yo puedo saber de su existencia. Quiero con esto decir que el elemento elegido puede ser un intervalo, un *glissando*, una articulación, un timbre, un fraseo o una ondulación de fraseo, pero siempre actuando de manera hegemónica sobre el resto de elementos.

22. Ruth Prieto: ¿Qué consejo le daría a un joven que quiere ser compositor?

Carlos Cruz de Castro: Llegados hasta este punto yo no puedo dar más recomendación que la de extraer el resumen de lo que he dicho hasta ahora en varios

aspectos que afectan al compositor, y lo digo sin petulancia sino con la mayor sinceridad, modestia y honestidad a la hora de dar consejos. Dicho esto y con respecto al joven que quiere ser compositor hay que dar por hecho, en primer lugar, la realización de los estudios pertinentes para adquirir una técnica, un oficio y todo el mayor conocimiento posible para dominar la materia musical y no que ésta domine al compositor, y, en segundo lugar, añadiría lo que creo que es muy importante cuando de la creación artística se trata: uno tiene que ser consciente de sus limitaciones y ser crítico con la propia obra, no hay que acostumbrarse a que sean otros quienes hagan la crítica, uno tiene que saber lo que hace y hacer permanentemente la introspección de lo que compone. Se dice que es difícil verse a sí mismo, es cierto, es difícil, pero es un ejercicio que practicándolo se llega a conseguir. Al igual que podemos hacer el autoanálisis de conducta personal sin necesidad de acudir al psicólogo, quien pueda, claro, igual ejercicio se puede hacer con respecto a la actividad artística que viene a ser un acto de disciplina analítica. Y no está demás, por supuesto, la visión desde fuera hacia nuestra obra, pero no se puede delegar lo que uno hace a merced de otros criterios que ven la obra desde una perspectiva totalmente diferente a la que tiene el autor. Como reflexión final de esta pregunta se me ocurre decir algo muy sencillo como es que lo más importante para un creador es estar seguro de lo que hace, el compositor tiene que creerse lo que compone, pues, dentro de la dudas que conlleva todo proceso creativo, uno tiene que tener como elemento primordial de su actividad artística la credibilidad de lo que hace, una credibilidad que tiene que sobresalir por encima de todas y cada una de las dudas a las que nos vemos sometidos durante el proceso creativo.

23. Ruth Prieto: ¿Qué le hace reír?

Carlos Cruz de Castro: Soy muy solidario con el humor y por principio puedo decir que todo me hace reír según las circunstancias y la disponibilidad que tenga ante la fuente humorística. Lo humorístico existe cuando se da una situación que implique un contenido jocoso interpretado así por uno, y entiendo que el llamado “sentido del humor” es aquel que está en uno mismo al margen de cuál sea la fuente humorística exterior. En este aspecto pienso que hay dos posiciones frente al hecho humorístico con respecto a “quién se acondiciona a quién”, si es la fuente humorística la que tiene que acondicionarse a mi demanda, a mi necesidad, o soy yo el que me acondiciono y me acerco a la fuente humorística con su particular estilo. Mi solidaridad con el humor me hace ser activo en este aspecto y soy yo el que me acondiciono con suma comprensión humorística, actitud que no me impide diferenciar y valorar la calidad del humor simple, pues por simple que sea extraigo el contenido de la risa.

Al estar en el tema de “la risa” es inevitable que el pensamiento no se me vaya hacia la imagen del payaso de circo por el que tengo, he de confesarlo, una especial predilección y admiración con independencia de la calidad, pues siento tanto placer y tanto disfruto sus actuaciones que, por simples que parezcan o sean, nunca dejan de tener ese sello inconfundible que es “el payaso de circo” con el estilo de comicidad inigualable y extraordinario.

Y ya que estamos en el circo he de decir, de paso, que si lo que más me gusta de él son los payasos lo que menos me gusta son las secciones de animales y de trapevistas y acróbatas: los animales porque estoy en contra de su utilización para divertir a la gente y con respecto a los trapevistas y acróbatas porque no conceptúo el riesgo como un valor.

24. Ruth Prieto: ¿Qué le hace llorar?

Carlos Cruz de Castro: La felicidad y la desgracia son, lógicamente, los dos estados anímicos por los que se puede llorar. De los dos estados quiero circunscribirme al de la felicidad y responder a la pregunta en este aspecto. Creo que todos podemos llorar por todo en proporción a la valoración que le concedamos a la causa por la que podamos llorar. En este sentido, y creo no ser nada original sino que estoy dentro de la norma de la sensibilidad humana, me puede hacer llorar la emoción provocada tanto por una manifestación artística como por un hecho social, cosa nada extraordinaria sino que es connatural con todo el que posea un mínimo de sensibilidad. Ahora bien, dotémosle al llorar el signo exterior de un estado emocional provocado por una acción y tendremos nuestra respuesta solidaria hacia el hecho que nos ha emocionado. Dado que toda emoción es causada y toda emoción es respuesta solidaria de la causa, consideremos que puede hacerme llorar la emoción producida por la escucha musical en su amplio espectro de géneros, pues, poniéndome en primera persona, tanto se me pueden saltar las lágrimas con la música culta de cualquier época, como es obvio, como con músicas del género ligero, también obvio, ya que, al fin y al cabo, el concepto de emoción que nos provoca cualquier manifestación artística es abstracto, el concepto de emoción es uno, la emoción es unívoca con respecto a cualquiera que sea la fuente y la procedencia del hecho sonoro o social, con la diferencia, eso sí, del grado de intensidad y de cualidad. Un mismo estado, grado o calidad de emoción la podemos sentir con el efecto producido por diferentes expresiones artísticas de diferentes naturalezas. El mismo grado de emoción lo podemos sentir por un fragmento musical, por una escena teatral, por una secuencia cinematográfica, por la contemplación de una obra plástica o por cualquier otra manifestación artística incluyendo un acontecimiento personal que nos conmuevan produciéndonos un denominador común emocional. De aquí que el concepto de emoción sea un concepto abstracto y ya me referido a ello respondiendo a la pregunta sobre la felicidad musical, la emoción es una, la reacción que experimentemos emocionalmente puede ser común con respecto a la diversidad de la fuente que la ocasione. En este sentido, pues, experimentamos lagrimas de emoción cuando se llega a un estado sensible de tensión. No puedo decir taxativamente qué me hace llorar, pero sí puedo decir que no tengo inconveniente alguno en reconocer que mis lágrimas responden a momentos de emoción provocados por estímulos artísticos o sociales como virtud solidaria de sensibilidad humana.

25. Ruth Prieto: ¿A qué compositor invitaría a comer a casa?

Carlos Cruz de Castro: Esta pregunta contiene un alto ingrediente escénico. Fantaseando bastante para idealizar unos deseos irrealizables tengo que decir que invitaría a todos aquellos que ya no los puedo invitar por estar fallecidos, ya que a los

que está vivos tengo la posibilidad de invitarlos aunque sólo sea por estar vivos. Pero pienso que me gustaría invitar a los compositores que se dedicaron a la cocina y a los que tenían el cometido de componer música para amenizar los almuerzos, las cenas y banquetes de celebración. En los dos casos imagino dos escenarios diferentes cuyas tramas se desarrollarían en una cocina y en una mesa de comedor.

Con respecto al primer caso tendría que invitar a un compositor cocinero y aquí no tengo duda que a quien elegiría sería a Rossini. No lo invitaría para que comiera lo que yo cocinara y que él lindamente se sentara a la mesa sin más, lo invitaría con el fin de meternos los dos en la cocina y hacer una especie de pugilato culinario entre sus recetas y las mías, él con su especialidad en pastas y yo con mi especialidad en guisos de legumbres y verduras, él con su Tournedó, canelones, huevos y demás productos “a la Rossini” y yo con mi menestra de verduras, potajes varios de legumbres y tortilla española de patatas sola o con diferentes productos. La historia finalizaría con los dos sentados en una mesa picando de aquí y de allá lo cocinado por los dos y, quizá, preguntándome él, entre bocado y bocado y antes de que se volviera a “su lugar”, en qué composición andaba metido yo ahora.

Para la segunda escena invitaría a comer a compositores que tuvieron el cometido profesional de componer música para amenizar comidas en la corte. Los invitaría para que me explicaran, mientras estuviésemos comiendo, qué era eso de componer música para ser interpretada como música de fondo en la sala contigua de donde estaban comiendo. Les preguntaría qué sentían que su música tuviera el cometido de segundona con la servidumbre de sonar pero no importunar las conversaciones de al lado. Les preguntaría que, ya que estábamos comiendo, si les apetecerían que pusiéramos música grabada de fondo y seguro que me responderían que no, tajantemente no por considerarlo una falta de respeto al compositor que compuso la música para que se la manchara con las conversaciones y el ruido de cubiertos y vajilla. Pienso que, quizá, algunos me responderían que sí pero que la música no estuviera grabada sino interpretada en vivo. Insistiría en mi curiosidad y les preguntaría por qué compusieron obras sabiendo la utilidad vejatoria que iban a tener esas obras con carácter tan servicial. Imagino que las respuestas no serían otras que las que tienen que ver con que esas músicas eran parte de la ocupación remunerada de aquellos tiempos, considerándose privilegiados aquellos compositores que podrían tener esas opciones.

Siguiendo con esta escena diré que los compositores a los que invitaría a comer en este apartado serían Telemann, que compuso una verdadera colección de “música de mesa”, las famosas obras instrumentales denominadas Tafelmusik, invitaría igualmente a von Biber, Shein, Delalande y Lully como compositores en cuyas producciones se encuentran obras dedicadas al género “música de mesa”, y, entre otros, no resistiría la tentación de invitar a Beethoven para que me explicara cómo fue eso de que compusiera el “Octeto de viento” para alegrar la mesa del elector de Bonn. Quiero imaginarme que no le haría gracia alguna que su esfuerzo creativo sirviera de mera música de fondo en comidas, o, por lo menos, refunfuñaría por tener que oír su música en tal servidumbre.

Por supuesto que, al margen de estos compositores, invitaría a todo el que quisiera retornar a este mundo y poder comparar lo que comían con lo que hoy se come, productos naturales que comían y que ya han desaparecido y productos nuevos de hoy

desconocidos para ellos. Entre los productos culinarios de antaño y los de ahora, simbólicamente podríamos entender en lo que se ha transformado la sociedad, lo que se ha perdido y lo nuevo que está por definir, quiénes éramos y quiénes somos.

26. Ruth Prieto: ¿Con cuál se sentaría a charlar horas y horas?

Carlos Cruz de Castro: Me sentaría a charlar horas y horas no con un compositor en particular sino con muchísimos de distintas épocas y mientras más distanciados en el tiempo del siglo XXI mejor. La razón no sería otra que la de conocer la visión premonitoria de cada uno con respecto a la trayectoria que seguiría la música hasta llegar a la actualidad. Imaginemos a cualquier compositor de cualquier siglo lejano al nuestro opinando acerca de la evolución de la música hasta hoy y preguntémosnos: ¿qué compositor hubiera acertado con que la actualidad musical en el siglo XXI sería la que es?. Teatralizando la escena me imagino la charla con cualquiera de ellos situados cada uno en su correspondiente siglo: el compositor de turno en su época y yo en la mía hablaríamos acerca del hueco entre el siglo del compositor y mi siglo XXI. ¿Me creerían cuando les contara la situación actual de la música, a dónde ha llegado? o... ¿quiénes me creerían encontrando lógica la evolución musical de la que yo les informara? ¿quiénes por sus propias características musicales hubieran podido aventurar que la trayectoria no podía ser otra que la que ha sido?. Estoy seguro que alguno, orgulloso con su producción y arrogándose la autoría, me diría que ya lo había anticipado con su obra y que la cobertura de ésta incluía los gérmenes necesarios para producir las suficientes transformaciones estéticas futuras y generar el largo proceso hasta hoy, que lo que yo le estaba informando no le sorprendía. No sé qué compositores hubieran tenido esta futurible visión con excepción, por supuesto, del cercano colectivo del siglo XX, pero qué me dirían los Praetorius, Beethoven, Monteverdi, Schumann, des Prés, Haydn, Buxtehude, Mozart, Dowland, Haendel, Cabezón, Scarlatti, Bach, Chopin, Victoria, Wagner y muchísimos otros más con los que me encantaría charlar y charlar para conocer qué reacciones mostrarían ante el resultado musical de hoy que con sus obras contribuyeron a crear.

27. Ruth Prieto: ¿Tiene usted “compositor de cabecera”?

Carlos Cruz de Castro: No, no tengo un compositor de “cabecera” sino que, humorísticamente, tengo a todos los compositores de la historia de la música de cabecera. Realmente puedo decir que, como compositor, todo compositor que conozco de la historia de la música me interesa, me ha enseñado y me sigue enseñando, cada uno me aporta algo y de cada uno extraigo alguna enseñanza. Soy heredero de la tradición y, como tal, mi música es consecuencia de ello al margen de que sea buena, regular o mala, pero es de una determinada manera por pertenecer cronológicamente a una época de la historia. En este sentido tengo de “cabecera” no sólo a una inmensidad de compositores con sus perfiles característicos de identidad sino también a infinidad de elementos técnico-teóricos que siendo o no fundamentales en el lugar donde los encuentro en las obras son significativos para mí, y por mínima que sea su importancia

los extraigo como enseñanza. Reconozco, sin embargo, que tengo preferencias o que extraigo más de unos compositores que de otros según en qué momentos, que tengo en consideración como aprendizaje cada estilo, cada época, y de cada autor hay esto o aquello con lo que sintonizo más, y por decir algo que explique lo que quiero expresar digamos, por ejemplo, el concepto de desarrollo en Beethoven, el concepto melódico en Chopin, la armonía en Debussy, el concepto de planos y de tensión en Bruckner, el contrapunto en Bach, el concepto repetitivo en Cabanilles, la orquestación en Ravel, el concepto escénico de los operistas, la polifonía de Victoria, la monodia medieval y... en fin, quiero decir que me sirvo de todo y de todo extraigo enseñanza como del simple y característico acelerando bartokiano para crear tensión como elemento paramétrico.

No sólo se aprende composición de los compositores sino de los intérpretes también y también lo que se aprende de ellos puede servir como elementos de “cabecera”. En este sentido no quiero dejar de mencionar a ciertos intérpretes de los que he aprendido y me han servido para la composición como fueron el violonchelista Antonio Janigro y el director Sergio Celibidache. Con Antonio Janigro porque asistía a sus clase como oyente de violonchelo en la Hochschule Robert Schumann Institut de Düsseldorf donde yo estudiaba composición con Milko Kélemen. Antonio Janigro, a quien le dediqué una obra de orquesta que él iba a estrenar dirigiéndola y que no pudo por su mal estado físico y que la dirigí yo en su presencia, me enseñó fraseo musical y su naturaleza en relación al resto de los parámetros, sus complejidades y particularidades en relación a cualquier estética y épocas de las que se tratase. Con Sergio Celibidache fue un pozo sin fondo en la enseñanza que emanaba de su dirección y de la música que, en general interpretaba, de las tensiones, del timbre, de los planos sonoros, del tempo en relación a la acústica del local, de las dinámicas o del empleo del silencio. Es decir, composición se puede aprender a través de una obra o de una interpretación, y ha habido veces en las que he tenido como materia de “cabecera” el descubrimiento de un *ritardando* oído a un intérprete en un momento crucial de una obra. En estas ocasiones se aprende el porqué de muchos misterios musicales.

28. Ruth Prieto: Alguna manía a la hora de componer....

Carlos Cruz de Castro: De entrada tengo que decir que no. Me considero poco maniático por no decir que nada y que me niego a ser maniático o hago todo lo posible por no serlo aunque nunca se puede decir “de esta agua no beberé”, pues quizá tenga manías y las desconozca. Si pensamos en el catálogo de manías y nos analizáramos pormenorizadamente nos encontraríamos con que estamos invadidos, tanto por las manías de las que somos conscientes como de las que no nos damos cuenta por formar ya parte constitutiva de nuestro hábito inconsciente. Manías hay muchas y como estamos en tema de música diferencio la manía extramusical de la que tiene que ver con la música. Con respecto a la manía extramusical que incida en mi composición no encuentro ahora mismo ninguna o no me merece el esfuerzo de comenzar a averiguar cuál o cuales pudiera encontrar, y con respecto a las manías directamente musicales que repercutan a la hora de componer creo que, de momento, sólo se me ocurre una y no sé si exactamente pueda ser considerada manía: que tengo irremediamente que

comenzar a componer la siguiente obra inmediatamente de terminar la última. Al día siguiente de marcar el final de una obra con la llamada doble barra de compás tengo que comenzar la que tengo prevista iniciar porque sé que “la pereza creativa está a la vuelta de la esquina” y es peligroso, por lo menos para mí, dejar pasar mucho tiempo entre obra y obra porque se puede convertir en una eternidad. Considero la composición un refugio existencial para mí y necesito cubrir con ella el tiempo-espacio entre obras para no quedarme vacío. ¿Puede ser manía, necesidad, ansiedad compulsiva por entrar en la siguiente obra...? no lo sé.

29. Ruth Prieto: Un libro indispensable...

Carlos Cruz de Castro: Aún entendiendo que la pregunta invita a la subjetividad, naturalmente, lo primero que se me ocurre con respecto a ello es que no creo en la calificación indispensable referida a nada, ya que de olvidos indispensables está la cultura llena y llenos los cementerios de indispensables. Decidido a citar un libro pienso en cuál, en el porqué y con respecto a qué, pues la significación de lo que quiera resaltar daría como resultado un libro u otro. Elijo “Oficio de tinieblas 5”, de Camilo José Cela, una extraña novela en su estructura con la que me identifiqué artísticamente hasta convertirse en mi libro de cabecera durante bastante tiempo. “Oficio de tinieblas 5”, publicada en 1973 y año en el que la adquirí, no está dividida en capítulos sino en 1.194 párrafos numerados que el propio Cela los denominó mónadas. 1.194 mónadas en las que no emplea signos de puntuación sino en muy escasos momentos, dejando una gran libertad de lectura, y donde el único protagonista monologante es un existencialista que diseña todo un mundo esperpéntico y tremendista. Es una novela con una estructura tan particular que permite la lectura fragmentada seleccionando las mónadas en el orden que se desee. Esta particularidad fue la que contribuyó a que fuera mi libro de cabecera por permitir la lectura de mónadas independientes sin la necesidad de guardar la correlación argumental de lectura en el orden numérico. Cada mónada tiene su sentido y atractivo literario para ser leída con independencia de otras, aunque, claro, no puede descartarse la gran unidad que posee la novela como elemento de equilibrio y coherencia en su totalidad. Es una novela-ensayo que estuve a punto de utilizarla para componer una obra escénica y así lo estuve tratando con Cela. Recuerdo que cuando lo vi por primera vez en su casa lo primero que me dijo fue... “Debe ser usted una de las cuatro o cinco personas que han debido leer la novela”. Él mismo comprendía que era una novela nada comercial y sí muy extraña y que a la gente no le gustaría ni le interesaría para nada. Me llegó a contar cómo y en qué situación la había escrito: en una mesa sólo tenía el papel y la pluma, y rodeando los tres lados de la mesa, dejando libre donde él se sentaba, una tela negra a la manera de un biombo con la altura suficiente como para que le impidiera ver otra cosa que no fuera las hojas de papel y su pluma. Me dijo que se había propuesto no ver nada más que lo que estaba escribiendo, que no quería ver objeto alguno que le distrajera del mundo que quería plasmar en la novela y así la escribió cuyo tiempo no recuerdo cuánto me dijo que le ocupó.

El problema que se me planteó para componer la obra escénica en su día fue el libreto, la dificultad de confeccionar el libreto de una novela que no tiene un argumento obvio

sino que las 1.194 mónadas son importantes y de una cierta abstracción al no tener un argumento con desarrollo unidireccional, poco convencional aunque todo conduzca a un fin. El tiempo iba corriendo y el proyecto siempre quedaba pendiente, aplazándose y no lo llegamos a concretar. Después de la muerte de Cela volví a pensar en retomar la idea y cumplir con el proyecto de componer la obra con el texto de “Oficio de tinieblas 5”.

30. Ruth Prieto: Una película...

Carlos Cruz de Castro: Hay una película de la que no me he podido olvidar que fue “El año pasado en Marienbad”, película filmada en 1961 en blanco y negro por el director francés Alain Resnais. Con esta película, que pertenece al género del cine de autor, me sentí muy identificado porque encontré en su estructura semejanzas a lo que yo estaba practicando en la composición: la alternancia de módulos. “El año pasado en Marienbad” está estructurada por medio de la alternancia de secuencias que se dividen y aparecen intercalaciones de las mismas en distintos lugares, como cuando la memoria salta de unos pensamientos a otros y retornan irregularmente en distinto orden. En esa década del sesenta yo estaba comenzando a utilizar la alternancia de fragmentos musicales por medio de módulos semejantes a la estructura de la película y me sentí reafirmado, además de que dicho procedimiento de estructuras por módulos era ya utilizado por otras facetas artísticas. Al margen de esta identificación estructural de mi música con la película, tengo que decir que “El año pasado en Marienbad” es cinematográficamente excelente como obra de arte, con un neobarroquismo que domina la película de principio a fin, una plasticidad de planos que justifica el blanco y negro y que para nada se echa de menos el color, y un tratamiento total de del concepto del módulo que abarca coherentemente imagen, movimiento de los personajes, sonido y diálogos directo y en off.

31. Ruth Prieto: Una canción que le arregle un mal día...

Carlos Cruz de Castro: Normalmente suelo trabajar mi ánimo para no depender de excesivos acontecimiento externos. No me gusta ese tipo de dependencias. Sé que uno no puede dominar todo ni hacer que los planetas giren alrededor por decisión propia cuando se necesita, pero si tengo un mal día por alguna causa una canción no me cura mientras la causa no se subsane. Sí puedo decir, en cambio, y creo haberme referido anteriormente ya a ello, que un mal día me lo puede subsanar el trabajo de la composición.

32. Ruth Prieto: Un personaje del teatro imprescindible...

Carlos Cruz de Castro: Con la subjetividad que implica determinar lo imprescindible, como ya he manifestado anteriormente al responder sobre la elección de “un libro indispensable”, elijo el que me parece que es el personaje de los personajes de ficción y no dudo en señalar que mi personaje imprescindible es la representación antropomórfica de la Muerte. Esta representación antropomórfica de la Muerte es un personaje que

transciende todas las ficciones que puedan encontrarse bajo diversas naturalezas y lo hayamos en el teatro, en la literatura, en el cine y hasta incluso en la visualización mental donde la imaginación lo corporeiza, un personaje que lo encontramos profusamente tanto en la cultura popular como en la culta de oriente a occidente, un personaje que ha existido en muchas culturas desde que aparece en la humanidad el concepto mágico del poder de la Muerte como el ser que llega para trasladar el espíritu de los vivos a la región misteriosa. Si la Muerte fue uno de los personajes que alcanzó gran popularidad en la Edad Media y en el Renacimiento y lo encontramos con una fisonomía determinada a partir del siglo XIII en la figura de un esqueleto con una gran guadaña y vestido con largo manto negro con capucha, también lo encontramos en otras muchas representaciones en las que el personaje aparece según la necesidad creativa del autor, aparece como figura femenina o masculina, aparece con nombres como, además del de la Muerte, la Parca, la Calaca o el Ángel de la Muerte según lugares y costumbres en el mundo hispano, sin olvidar la importante Danza de la Muerte que tanto ha sido utilizada como representación artística de diversas ideas alegóricas en la que el personaje de la Muerte hace danzar a vivos por medio de la danza procesional para cumplir sus pretensiones.

Entre las múltiples representaciones antropomórficas que se pueden encontrar de la Muerte como personaje extraigo cinco figuras pertenecientes al teatro, al cine, a la novela, al cuento y a la poesía centrada en el romance:

En la obra teatral “Bodas de sangre”, de García Lorca, aparece el personaje de la Muerte simbolizada en una mujer mendiga que acompaña al novio en busca de su esposa y de Leonardo que han huido. El novio y Leonardo mueren en la disputa. García Lorca anticipa la muerte haciendo acompañar al novio por la mendiga, es decir, por la Muerte. Un personaje diferente y masculino de la Muerte aparece en la película “El séptimo sello”, de Ingmar Bergman, donde la Muerte, con un ropaje de túnica negra de la que sólo sobresale el blanco nácar de la cara y las manos, acepta el reto que le propone el protagonista, Antonius, de jugar una partida de ajedrez antes de morir con el propósito de tener tiempo para encontrar sentido a su vida por medio de alguna acción meritoria.

Con respecto al personaje de la Muerte en la literatura, tanto en el género de la novela, como en el del cuento y en el de la poesía, está abundantemente representado el personaje de la Muerte. En la saga titulada “Mundodisco”, de Terry Pratchett, una colección de treinta y tantas novelas aparece el personaje de la Muerte como protagonista con distintas características en cinco de ellas: en “La Muerte” ésta contrata a un aprendiz llamado Mort; en “El Segador” la Muerte es castigada por unos Auditores de la Realidad a vivir como persona corriente; en “Soul music” la Muerte ha desaparecido de Mundodisco y su poder se transfiere a su nieta, la hija de Mort; en “Papá puerco” es una crítica a los personajes que ha creado la sociedad entre los que se cuenta, por ejemplo, Papá Noel y propiamente la Muerte; y “Ladrón del tiempo” donde la Muerte intenta intervenir para evitar que un reloj especial detenga el tiempo. Estas novelas abordan, en general, la relatividad del ser humano y su sentido-sinsentido en la vida. Mundodisco se desarrolla en un mundo imaginario, un mundo plano como un disco sostenido por debajo por cuatro elefantes que se apoyan sobre el caparazón de una tortuga situada en un fantástico espacio interestelar.

En el género del cuento destaco “La Muerte y el espejo”, de Michael Ende, donde la Muerte viene a jugar con un niño trayéndole poco a poco regalos. El niño desoye las advertencias del espejo que tiene en la pared aconsejándole que abra los ojos y se mire en él para que vea la realidad de los regalos que le hace la Muerte. Al final el niño se mira en el espejo y ve que los regalos de La Muerte tienen otra apariencia muy distinta. Como último ejemplo del personaje de la Muerte en su representación antropomórfica lo tenemos en la riqueza que nos presenta el romancero. En el siguiente romance anónimo la Muerte se presenta como figura femenina que llega a buscar al Enamorado en una bellísima escena de alto contenido poético:

“El Enamorado y la Muerte”

*Un sueño soñaba anoche,
Soñito del alma mía,
Soñaba con mis amores
Que en mis brazos los tenía.
Vi entrar señora tan blanca
Muy más que la nieve fría.
- ¿Por dónde has entrado, amor?
¿Cómo has entrado, mi vida?
Las puertas están cerradas,
Ventanas y celosías.
- No soy el amor, amante:
la Muerte que Dios te envía.
- ¡Ay, Muerte tan rigurosa,
déjame vivir un día!
Un día no puede ser,
una hora tienes de vida.
Muy de prisa se calzaba,
Más de prisa se vestía;
Ya se va para la calle,
en donde su amor vivía.
- ¿Cómo te podré yo abrir
si la ocasión no es venida?
Mi padre no fue al palacio
Mi madre no está dormida.
- Si no me abres esta noche,
ya no me abrirás, querida;
la Muerte me está buscando,
junto a tí, vida sería.
- Vete bajo la ventana
donde labraba y cosía,
te echaré cordón de seda
para que subas arriba,*

*y si el cordón no alcanzare
mis trenzas añadiría.
La fina seda se rompe;
La Muerte que allí venía:
- Vamos, el enamorado,
que la hora ya está cumplida.*

33. Ruth Prieto: ¿Qué piensa de la política?

Carlos Cruz de Castro: En las circunstancias actuales hablar de la política o tratar la política o pensar la política es introducirnos en donde actúa la política, valgan todas estas redundancias, y donde actúa la política o se hace necesaria es en aquellos lugares en los que se llega a una comunidad de criterio: las sociedades humanas. La pregunta es tan amplia que voy referirme, como una pincelada, a lo que me sugieren las sociedades políticamente hegemónicas en la actualidad que domina el llamado poder occidental de la economía. Las sociedades occidentales contemporáneas, las llamadas sociedades capitalistas, viven como si ellas hubieran inventado el mundo, como si no existieran más sociedades que las que les interesan con arreglo a la economía de mercado basada en la oferta y la demanda, y allí donde no existe oferta y demanda es un lugar que no interesa, no interesa ni el cómo ni de qué manera existen, y en esos lugares, llamados del tercer mundo, nada tiene valor, ni la vida de los que viven ni la muerte de los que mueren con la excepción, eso sí, por extraer todo aquello que contribuya a que las sociedades occidentales mantengan el sistema capitalista de la oferta y la demanda con criterio colonialista. Es necesario un cambio de modelo de sociedad, como he aludido ya anteriormente en otra pregunta, un cambio radical de sociedad que no determine la desgracia y la miseria por el lugar de nacimiento. Si se observa una esfera de la Tierra se verá la desproporción que existe entre las superficies que abarcan las denominadas sociedades occidentales y las que lastimosamente se consideran del tercer mundo. Las llamadas sociedades occidentales ocupan una minoría de terreno con respecto a la gran mayoría que ocupa el tercer mundo. Con esta desproporción son, sin embargo, las arrogantes sociedades occidentales las que dirigen, implantan, someten, esclavizan y marginan a la gran mayoría que no entienden ni lo que son ni para qué han nacido, porque, por no saber, ni siquiera saben que existen unas sociedades occidentales cuyas diabólicas intenciones son mantenerles así en beneficio propio, como una reserva en la que se cosecha pingües beneficios.

34. Ruth Prieto: ¿Tiene algún sueño recurrente?

Carlos Cruz de Castro: No, no tengo sueño recurrente alguno porque intento ser bastante realista y tener, como suele decirse, los pies en la tierra. No sé si será porque soy de signo Capricornio y ascendente Virgo, los dos signos de tierra (cosas en la que no creo), pero no me gusta imaginarme futuribles con sueños de “cuentos de la lechera”. Ahora bien, si por sueño recurrente se refiere a algún atisbo de esperanza de

algo o en algo creo que me inclinaría por el deseo de una sociedad mejor, por el cambio de modelo de sociedad al que ya me he referido.

35. Ruth Prieto: Tres obras maestras de la historia de la música

Carlos Cruz de Castro: Aquí puedo remitirme, más o menos, a lo respondido anteriormente con respecto al “compositor de cabecera”. Para cualquier artista de cualquier faceta le resultará igualmente imposible decir tres nombres de toda la historia del arte y quien se atreva allá él porque yo no soy capaz de extraer tres nombres. Se podrían hacer múltiples triadas de compositores y el formar una triada no sería más que una de las muchísimas posibles.

36. Ruth Prieto: ¿Qué le queda por hacer en música, que no haya hecho todavía?

Carlos Cruz de Castro: Muchísimo, tanto por hacer lo que tengo pendiente como lo desconocido que seguro está por ocurrírseme. Lo apasionante de la creación es que nunca se sabe qué es lo que está por venir, nunca sabemos lo que vamos a encontrar con la búsqueda. Sé la obra que voy a comenzar próximamente pero desconozco qué elementos útiles me descubrirá para la siguiente. Una obra siempre aporta algo que se vierte en la siguiente como encadenamiento progresivo de creación.

37. Ruth Prieto: ¿Cuál es su pasatiempo favorito?

Carlos Cruz de Castro: El ajedrez. Rotundamente el ajedrez. El ajedrez, aunque no sé si puede considerarse un vicio o no, yo creo que no, pero para mí es un “vicio” entrecomillado por lo mucho que me gusta, o, quizá, en vez de un vicio podría decir que tengo adicción al ajedrez y, por supuesto, no estoy dispuesto a ingresar en centro curativo alguno para que me quiten la adicción al ajedrez. Es un juego maravilloso. Pienso un poco más para ver si descubro un vicio o adicción que dignamente se pueda relatar y no encuentro otro que el ajedrez que nos lo enseñó mi padre a mi hermana, a mi hermano y a mí cuando yo, que soy el menor, tenía siete años. El haberlo aprendido a tan temprana edad no quiere decir que sea un gran jugador porque no lo soy, y confieso que mi pasión por el ajedrez es muy superior, pero muy superior al nivel y a la calidad técnica que poseo que es muy rudimentaria, pero confieso y reconozco que me gusta muchísimo. Uno cae en las redes del ajedrez cuando llega a comprender en qué consiste la esencia de su secreto de captación: la ocupación de espacios en el tablero. Esta ocupación de espacios no se refiere sólo a la ocupación física del espacio en el que se encuentren las piezas y su inmediato radio de acción, sino a la ocupación de espacios por anticipación, el hecho de que una pieza esté dominando un espacio con unas cuantas jugadas antes de que se produzca. Cuando se llega a tener esta visión del juego, a comprender su naturaleza, es cuando uno se da cuenta que ha sido apresado por el ajedrez y encarcelado por él. El ajedrez es un juego tan particular que nunca apuestan los contendientes, o, mejor dicho, nunca se apuesta para que pague el que pierda, como en cualquier juego, sino al contrario, cuando en alguna ocasión se llega a apostar paga el

que gana, no el que pierde. Pienso, también, de alguna manera, si mi pasión por el ajedrez tiene algo que ver con lo que tiene de creatividad, con la naturaleza de un juego cuya característica tiene como base relaciones combinatorias entre las piezas como relaciones combinatorias tiene también la música entre los instrumentos. En este sentido música y ajedrez presentan una cierta similitud: las piezas de ajedrez se mueven por el espacio-tablero combinándose, y los instrumentos musicales se mueven por el espacio-partitura igualmente combinándose. De hecho, mi pasión por el ajedrez fue la causa por la que la primera obra que estrené se llamara “Ajedrez” y cuya mecánica de funcionamiento es la siguiente: la partitura tiene la forma de tablero de ajedrez con los 64 escaques conteniendo en ellos la grafía musical. Los instrumentos musicales sustituyen a las piezas del ajedrez y se mueven por la partitura-tablero con arreglo al movimiento de la pieza a la que sustituye. Supongamos que los escaques vienen siendo los compases, y que hay un gran espacio con 64 compases formando un gran cuadrado de compases que es el tablero de ajedrez. Los instrumentos se mueven de un compás a otro optando por varias direcciones y no obligatoriamente al compás de la derecha como es, entrecomillo, “lo normal”, sino que, dependiendo a qué pieza de ajedrez sustituya el instrumento, irán pasando al compás que le corresponda por el tipo de movimiento de la pieza que sustituye. No es tan extraño que la lectura de esta partitura siga los diferentes movimientos de las piezas del ajedrez. No toda lectura se realiza de izquierda a derecha porque la árabe, por ejemplo, es al contrario, de derecha a izquierda, y la japonesa es de lectura vertical hacia abajo. No voy a entrar ahora en el porqué de las distintas lecturas y escrituras de las diferentes culturas, pero responden a convencionalismos históricos y culturales. El que la música se lea de izquierda a derecha es una convención. La lectura musical siguiendo los movimientos de las piezas de ajedrez es otra convención de lectura. Evidentemente “Ajedrez” es una obra típicamente aleatoria, de las que se pueden definir como de “aleatoriedad controlada”.

38. Ruth Prieto: ¿Cuál considera que es su estado actual de ánimo?

Carlos Cruz de Castro: Puedo decir que la composición es el mejor antídoto que posee mi ánimo para subsistir psicológicamente. No puedo referirme sólo a cuál es mi estado de ánimo en la actualidad porque “una actualidad anímica” significa diferenciarla de otra “actualidad anímica” en sentido temporal, y yo, mientras pueda, y lo intento, me niego a estar entrando y saliendo de estados de ánimo como si fuera un acordeón. Si la composición es mí el antídoto psicológico cabría decir, entonces, que la ausencia de la composición me expondría a situaciones desconocidas para mí, no queriendo decir con esto que uno siempre esté lo suficientemente fuerte psíquicamente como para solventar todos los problemas que aparezcan. En la creación artística uno tiene que lidiar con los estados anímicos que se presenten, doblegarlos y no sucumbir en detrimento del arte. No voy a negar que el estado de ánimo por el que se pasa y en el que circunstancialmente uno se pueda encontrar no influya en el trabajo de composición para bien o para mal, pero de eso a tener un estado psicológico/físico especial para poder componer no. Es cierto que cuando uno se encuentra bien es más fácil el trabajo de composición que cuando se tienen problemas serios que dificultan la concentración

para trabajar con la mente despierta y la fuente creativa en ebullición, pero suelo contraponer los momentos malos con la disciplina de componer sabiendo que me va a sacar del hoyo, sabiendo que si acudo a la composición me saca del hoyo y si no acudo a ella no tengo posibilidad de que haga nada por mí. Confieso que la composición me ha sacado de momentos en lo que veía cercano un inicio depresivo. El pánico a la depresión, para mí, estriba en el miedo a dejar la composición porque el no componer me produciría la depresión de no hacer aquello que considero mi vocación. Es un círculo vicioso y sé que psicológicamente la composición es, en la actualidad, el mejor antídoto que posee mi ánimo para subsistir psicológicamente.

39. Ruth Prieto: ¿Tiene usted algún lema?

Carlos Cruz de Castro: No exactamente es un lema aunque sí es una brevísima frase pensamiento que desde muy jovencito me vino a la mente y es la siguiente: “...y *todo terminará un día*”. Así, tal cual lo he escrito en cursivas, con los tres puntos suspensivos del comienzo y la frase entre comillas. Recuerdo que en una ocasión me encontré una pitillera de plata tirada en la calle. Yo tenía alrededor de los 20 años, era la época en la que ya fumaba y mandé grabar en la parte interna ese texto: “...y *todo terminará un día*”. Utilicé mucho la pitillera y un mal día la perdí no sé en dónde, pero me tranquilicé pensando en que quizá el destino de ella fuera el perderse reiteradas veces y que la encontraran otros, cumpliéndose, así, sus ciclos de existencia para los que yo había contribuido encontrándomela y perdiéndola.

40. Ruth Prieto: ¿Qué diría Carlos Cruz de Castro de Carlos Cruz de Castro?

Carlos Cruz de Castro: Que me gustó haberlo conocido.

Carlos Cruz de Castro, México Junio del 2012