

El creador no es un ser que trabaja por placer

PACO YÁÑEZ

El compositor mexicano Víctor Ibarra Cárdenas (Guadalajara, 1978) ha estado de plena actualidad durante el 2011 en España al ser proclamado ganador del II Concurso Internacional de Composición Auditorio Nacional - Fundación BBVA por su obra *Silensis* (2010), que se ha impuesto sobre un total de 158 partituras presentadas a la última edición del premio. Es *Silensis* una propuesta orquestal que da buena muestra de sus señas de identidad como compositor: de su enraizamiento en el fértil tronco de la música francesa, de su recurrente diálogo interdisciplinar con la plástica, de su refinado tratamiento de las texturas tímbricas y armónicas.



Víctor Ibarra ha realizado sus estudios de composición en México, Francia y Suiza, con maestros como Herbert Vázquez, José Luis Castillo, Edith Lejet, Robert Pascal o Michael Jarrell. Su formación como compositor se ha beneficiado igualmente de sus estudios de flauta, así como del contacto con intérpretes tan relevantes en la escena de la música actual como el Arditti Quartet, el Ensemble intercontemporain, el Ensemble Contrechamps, o el Taller Sonoro. Los estrenos brindados por éstas y otras formaciones le han valido premios como el ya citado del Auditorio Nacional, el INJUVE-CDMC, el Alea III, o el Zeitklang, entre muchos otros.

La música de Víctor Ibarra ha sido presentada en auditorios de México, Chile, Estados Unidos, Gran Bretaña, España, Francia, Suiza, Austria, o Alemania. El próximo 29 de noviembre, el ensemble Vertixe Sonora estrenará en el Centro Galego de Arte Contemporánea, con presencia del compositor, *Estudio sobre el gris y el verde* (2011), partitura que Ibarra ha escrito para flauta, saxofón, percusiones, violonchelo, contrabajo y piano. Sobre esta nueva composición, así como sobre su recorrido personal y musical, dialogamos en esta entrevista.

Paco Yáñez. Numerosos escritores, compositores o cineastas de reconocido prestigio hablan del doble filo que supone el recibir un premio de cierta relevancia internacional, pues si bien por una parte representa un reconocimiento de la escena cultural y un nada desdeñable apoyo económico, estas menciones acarrearán una espiral de obligaciones que privan al creador de esa fértil soledad en la que resuena el yo creador proyectado sobre sus obras. ¿Siente Víctor Ibarra ese vértigo, toda vez que en su currículum se van sucediendo en los últimos años importantes premios recibidos en diferentes países?

Víctor Ibarra. Dentro de lo posible, yo diría que trato de proteger esta intimidad creativa en tanto que compositor. Considero fundamental, a pesar de muchas cosas que suceden en la vida, conservar claros el instinto y los ideales (y no solamente hablando de música). En el caso concreto de mi trabajo creativo, intento procurar en todo momento esa búsqueda personal, individual, solitaria y silenciosa, a pesar de lo que pueda suceder a mi alrededor.

P. En el caso del Premio del Auditorio Nacional, constatamos en el jurado la presencia de autores con los que su obra podría presentar cierta afinidad, como el francés Tristan Murail o el español -muy vinculado a Francia- José Manuel López López. Es la presencia francesa en su música, entroncada en el espectralismo, algo que aparece de forma recurrente a la hora de definir su obra. ¿Hasta qué punto reconoce esta filiación?

R. El espectralismo es una ‘herramienta’ que suelo introducir en mi música con una clara intención colorística y de trabajo sobre el timbre o la megainstrumentación. Sin embargo, no me atrevería a afirmar que es el espectralismo un término que en todo caso pudiera vincular mi música a una ‘música francesa’, al menos en el caso de *Silensis*, la pieza del Auditorio Nacional. Por supuesto que el impacto y herencia culturales son siempre fuertes y esta absorción inconscientemente de algunas particularidades de los compositores que nos son afines es prácticamente inevitable. Yo diría que en mi música trabajo fuertemente sobre una escritura enriquecida con microtonalidad sin necesariamente pertenecer o provenir de un sistema espectral con la idea de enriquecer un universo sonoro.

P. Dentro de los valores que sustentan su estilo musical se encuentra otra ‘herencia’ que podemos considerar ‘espectral’, como lo es su refinadísimo trabajo armónico. ¿Qué importancia le concede a la hora de estructurar su partituras?

R. Efectivamente, el trabajo armónico es fundamental al momento de trabajar mi música. Dicho aspecto es uno de los elementos imprescindibles de mi trabajo y la factura del universo armónico de mi música es estructurada y trabajada de forma laberíntica y casi obsesiva.

P. Otro elemento que nutre su trabajo es un constante diálogo interdisciplinario con las artes plásticas; una relación que abarca estructuras, colores, timbres, sinestesias... ¿Cómo aborda estas síntesis pictórico-musicales y qué artistas han fertilizado de forma más fructífera su imaginario musical?

R. Algunos de los artistas que han alimentado este imaginario interdisciplinario son

Alechinsky, Chagall, Pollock, Richter, Rodchenko, Rothko, o Tàpies, entre otros. En realidad se trata de una práctica muy recurrente en mi quehacer musical. Recientemente tuve una colaboración directa con una pintora, mi hermana Azucena Ibarra. Con ella trabajé de manera paralela en la creación de un cuadro por su parte y la correspondiente partitura por la mía. Intercambiamos puntos de partida, confrontamos nuestros acercamientos a los distintos conceptos, interrogando nuestro trabajo y manifestación estructural en cada una de las piezas; fue en verdad una experiencia absolutamente enriquecedora ya que la música fue verdaderamente influenciada, casi invadida, por el mundo pictórico. Hay una cita del filósofo francés Gilles Deleuze que me ayuda a explicar esta forma de trabajar: "El creador no es un ser que trabaja por placer. Un creador sólo hace aquello de lo que tiene absoluta necesidad". El mundo visual, de una forma generalizada, ha funcionado a lo largo de los últimos años como esa necesidad detrás de una serie de conceptos que habitan en mi trabajo reciente.

P. Y en un terreno más estrictamente musical, ¿qué compositores se encuentran en el ADN más reconocible para el propio Víctor Ibarra?

R. Pregunta difícil... Es un poco complicado autorreconocerse en algunos de los compositores, sobre todo porque casi cualquier referencia que pretenda hacerse quizá haga una comparación de no muy buen gusto (además de que quizá sea una lista enorme). Le contaré, mejor, de dos de mis compositores indispensables: Bach y Beethoven.

P. Posible herencia de esas referencias musicales explícitas o implícitas, me gustaría preguntarle por dos elementos en su música: el virtuosismo en la escritura instrumental y, no sé si de un modo antitético, el papel de la improvisación.

R. El virtuosismo es una herramienta a la cual recurro para generar espacios y dimensiones sobre las cuales trabajo, sobre todo, en los planos de perspectiva. Me interesa la idea de la saturación e intento trabajar de manera plástica sobre su resistencia. En particular, en *Estudio sobre el gris y el verde* el proceso de trabajo de cada una de las células permitió una especie de trabajo improvisado sobre patrones propuestos en diferentes ejes de articulación en la primera sección sobre todo. En una segunda etapa, escribí con total minuciosidad cada uno de dichos patrones propuestos en un primer borrador. La escritura de *Estudio sobre el gris y el verde* fue algo particular que de cierta forma combinó la improvisación y la música escrita (al menos en las etapas primarias de la creación). Sin embargo, por lo general prefiero no trabajar sobre el tema de dicha libertad dejada al intérprete en mi música salvo alguna excepción con propósitos específicos.

P. ¿Puede depender esto de según con qué músico(s) esté trabajando? ¿Lleva a cabo algún tipo de revisión de sus partituras tras abordar las obras con los intérpretes?

R. No, no depende de con qué músico esté trabajando; más bien es una cuestión de factura de la partitura, de cualquier forma trato de que en mis piezas, pese a su dificultad técnica, se conserve siempre una proporción elevada de detalle hablando desde el punto de vista de la escritura de la misma, considerando como parte fundamental las condiciones físicas y expresivas del instrumento. Respecto a la segunda pregunta, claro, trato dentro de lo

posible acercarme al ejecutante en diferentes etapas de la creación. Es verdad que en algunas ocasiones, por el tiempo, la distancia o alguna otra circunstancia, se complica un poco esta situación. Lo que sí podría decirle es que considero como parte fundamental de mi trabajo de composición cuidar el detalle técnico desde el punto de vista instrumental de forma constante.

P. Además del amplio bagaje que ha alquitarado usted desde influencias europeas, ¿qué pervive en su estilo musical que pueda identificar como una componente mexicana? Y en relación con esto, ¿qué grado de receptividad encuentra en Europa para las voces llegadas del ámbito de la América Latina?

R. Hay un par de aspectos que en particular considero como parte de esta componente latinoamericana que he conservado desde mis primeras piezas: la fuerza expresiva por una parte, y, por otra, un aspecto rítmico muy enérgico que es trabajado a fondo y que en cierta forma es una componente del discurso, una narrativa visual que es sustentada por un flujo rítmico constante en busca de una direccionalidad en el espacio sonoro. La conjunción de estos elementos provee esa especie de sabor particular que se escucha merodeando y que, desde mi punto de vista, caracteriza mi trabajo. Respondiendo a la pregunta, considero que, en mi experiencia, Europa recibe de forma bastante abierta a las nuevas voces de América Latina, quedando esto confirmado con la actividad que tenemos los compositores latinoamericanos en el continente europeo.

P. En el siempre abigarrado paisaje de la cultura francesa, lo mestizo, lo transfronterizo, la globalización sintetizada en sus grandes urbes (especialmente en París), está dando lugar a corrientes musicales que hemos abordado con gran interés en **Mundoclasico.com** en los últimos meses, como el caso de la ‘Música saturada’. ¿Cómo percibe la aparición y el desarrollo de estas corrientes dentro de la música de su país de acogida?

R. Considero que sobre todo en las nuevas generaciones produce un efecto diferente al de los compositores vivos de generaciones anteriores. Una de las principales críticas que esta música ‘saturada’ recibe por parte del segundo grupo de compositores es el hecho de la homogeneidad y quizá la recurrencia a territorios comunes. Es verdad que, como en el caso de Helmut Lachenmann, por ejemplo, la música ‘saturada’ necesita de un estado de escucha mucho más receptivo, de un oído mucho más abierto y, por consiguiente, dispuesto a una experiencia totalmente distinta, en ocasiones menos ‘cómoda’. Quisiera suponer que la aparición de esta corriente viene en respuesta al trabajo hecho por los espectralistas en términos expresivos a pesar de que en el aspecto armónico puedan ser más compatibles. En lo personal, comparto esta idea de trabajar sobre la saturación, poniendo especial cuidado en trabajar sobre la contextualización de cada uno de los elementos presentes en diferentes secciones de la obra y la manera en la que dichos elementos pueden ser trabajados, contruidos o destruidos de manera casi plástica y sobre todo trabajados con la idea del relieve.

P. El problema que se constata es que esa recepción activa, ese oído abierto, esa curiosidad musical, no son precisamente lo que se potencia en los auditorios con las temporadas tan conservadoras e inmovilistas que programan la mayor parte de las orquestas sinfónicas (al

menos en España). ¿Cómo ha sido la recepción del público a sus propuestas, que de por sí reclaman esa escucha atenta y abierta?

R. Sí, claro, para que esa curiosidad musical llegue hace falta tiempo y también que la programación de las orquestas y ensembles no especializados en música contemporánea sea más arriesgada y propositiva cada vez. Por supuesto que esto llevaría como consecuencia el rechazo en un corto plazo del público, creo yo; sin embargo, considero que, como en otros aspectos de la vida, en las programaciones de las orquestas debe haber un equilibrio, un pequeño espacio abierto a nuevas propuestas, una amplitud en el criterio. La costumbre es una barrera difícil de superar, aunque se puede hacer jugar a nuestro favor si empezamos a abrir este espacio del que hablo.

P. Cambiando de continente, recibimos en Europa desde su país natal constantes noticias que aúnan una situación social en ciertos aspectos dantesca (especialmente en lo referido al crimen organizado) con una creatividad en terrenos como el cine o la música que podemos calificar como de plena efervescencia cultural. ¿Qué percepción tiene de la situación social, artística y musical en México?

R. Efectivamente, la situación social en mi país es muy desafortunada en este momento y quizá alguna probable solución tarde mucho en llegar porque es algo que está muy arraigado y, por el contrario, se ha venido complicando con el paso del tiempo. El panorama artístico ha vivido una historia diferente desde mi punto de vista, ya que, por ejemplo, en el caso concreto de la música, los espacios han ido creciendo, quizá no al ritmo que todos nosotros quisiéramos, pero para nada comparable con la situación social absolutamente retrógrada del país. En el caso concreto de la composición, contamos con algunos apoyos para la creación que nos han permitido a los compositores mexicanos seguir estudiando, componiendo, trabajando o realizando diferentes proyectos, y que hacen palpable este trabajo no sólo en dentro de México sino también en el extranjero.

P. Teniendo en cuenta su experiencia en Europa y en México, ¿qué cree ahora mismo que precisaría la escena mexicana, tanto a nivel de formación como de interpretación, para ir ganando cotas de presencia y excelencia musical?

R. Yo diría que una mayor cultura en la música contemporánea, entendido por esto una mayor y mejor aproximación a la misma desde los conservatorios y escuelas de música hasta la creación de más grupos especializados en música contemporánea de alto nivel, pasando por una adecuada difusión y manejo de lo que representa la creación musical actual en nuestro país. Hablando de nueva cuenta de los apoyos que hay en México, creo que si equilibráramos el nivel de apoyos para la composición contemporánea con el de los ensembles que tocan y difunden dicha música se complementarían un sistema de creación de música nueva. A la música no le basta con ser escrita, hay que escucharla, criticarla, discutirla, recrearla, grabarla, difundirla, vivirla... Sería extraordinario que en México tuviéramos ensembles especializados en música contemporánea que estuvieran subvencionados por el Estado y que estos tuvieran una temporada de conciertos regular en donde se mostrara la gran calidad de la música que se hace en México.

P. Llega su música a Galicia de la mano de Vertixe Sonora Ensemble en el marco del ciclo ‘Correspondencias sonoras’, que en el Centro Galego de Arte Contemporánea plantea un concierto basado en la obra del artista canadiense Jeff Wall (Vancouver, 1946), actualmente expuesta en el cGac compostelano. ¿Qué hay de Jeff Wall en su nueva partitura y qué otras influencias plásticas gravitan sobre la naturaleza musical de *Estudio sobre el gris y el verde*?

R. Como dije anteriormente, el mundo visual es indispensable para mi quehacer creativo. La invitación de Vertixe Sonora Ensemble a trabajar esta obra con un vínculo con Jeff Wall me vino maravillosamente porque en ella encontré la manera de conjuntar no solamente el trabajo paralelo con la pintura sino ahora el de descubrir el mundo pictórico de la fotografía, que me permitió abrir nuevos horizontes en mi música. La obra de Jeff Wall, en particular algunas de sus composiciones diagonales, tiene una incidencia sobre el trabajo de la luz, la perspectiva, la yuxtaposición y la superposición. La manera en la que este extraordinario artista canadiense trabaja sobre los aspectos luminosos y la correspondiente sombra de los diferentes objetos son recreados a lo largo de mi pieza, de manera que los objetos sonoros son trabajados como si se encontraran en un espacio visual y fuesen afectados por un haz luminoso. Por otra parte, la otra influencia plástica que pesa sobre la pieza es Antoni Tàpies, con la obra *Grey and Green Painting* (1957). El cuadro del artista catalán habita sobre todo en la estructura de la pieza musical, de manera que mi pieza hace analogía a la estructura en tres partes del cuadro de Tàpies, presentando una larga sección gris y saturada al principio, posteriormente una etapa de transición entre los dos colores, finalizando con una tercera sección correspondiente al verde y caracterizada en la partitura por el solo del saxofón.

P. En tiempos, que diría Hölderlin, tan mezquinos, ¿en qué estado de ánimo se encuentra Víctor Ibarra?, ¿qué proyectos tiene sobre su mesa de trabajo?

R. Con un muy buen ánimo, con muchos proyectos en puertas tanto en Europa como en México, con ganas de trabajar, que ya es muy bueno. Por otra parte, del lado académico, recientemente he concluido la Maestría en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de Lyon; ahora tengo planes de realizar un doctorado en el que continuaré con esta búsqueda en la que relaciono las artes plásticas y la composición. Así que todavía nos queda un buen rato en Europa, esperemos que todo salga como hasta ahora. Quisiera aprovechar también este espacio para agradecer enormemente la invitación de Vertixe Sonora Ensemble a través de su director artístico, Ramón Souto, y al Centro Galego de Arte Contemporánea a participar en este proyecto.