

Desde el recuerdo, el arte y el sentimiento: María Escribano (1954-2002), veinte años después

From memory, art and feeling: María
Escribano (1954-2002), twenty years later

Carmen Cecilia Piñero Gil

ComuArte *Murmullo de sirenas: Arte de mujeres*
IUEM/UAM
pinerocecilia@yahoo.es

Recibido: 20/02/2022/Aceptado: 05/03/2022

En este año de 2022 se cumplen veinte años de la muerte de la compositora española María Escribano (1954-2002). La entrevista que más abajo transcribimos fue realizada el 15 de junio de 1999, durante una soleada mañana madrileña, en la casa de esta singular creadora. Su charla, amable y fresca, se nos presenta, más de dos décadas después, como una sincera y valiente apuesta por la integridad personal de esta compositora, sin concesiones a ortodoxias academicistas que ahogan, en muchas ocasiones, la genuina creación artística.

Tuve la inmensa suerte de conocer a María Escribano, ser su amiga y realizarle en 1999 una entrevista, hasta ahora inédita, que sería una de las últimas de María Escribano¹ y que transcribimos íntegramente al final de este artículo².

Nacida en Madrid en 1954, Escribano es una de las más relevantes compositoras de su generación junto a figuras como las también madrileñas Consuelo Díez (1956), Marisa Manchado (1958), Zulema de la Cruz (1958) o Alicia Santos (1958).

¹ Son varias las entrevistas realizadas a María Escribano. Una de las últimas se llevó a cabo el mismo año de su fallecimiento: Jill Arcaro Gordon, “Mi música es la aportación de mi propia voz. Entrevista con María Escribano”, *Mundo Clásico*, Entrevistas, 8 de marzo de 2002, acceso 5 de febrero de 2022 <https://www.mundoclasico.com/articulo/2818/Mi-m%C3%BAsica-es-la-aportaci%C3%B3n-de-mi-propia-voz-Entrevista-con-Mar%C3%ADa-Escribano>

Entre las más recientes publicaciones de este año conmemorativo de María Escribano recordar: Marisa Manchado, “María Escribano, nuestro referente cercano”, *Revista con la A*, 25 de enero de 2022, acceso 6 de febrero de 2022, <https://conlaa.com/maria-escribano-nuestro-referente-cercano/>

Marisa Manchado ya había publicado previamente una entrevista a María Escribano: Marisa Manchado, “María Escribano, «Recuperar la emoción y el instinto»”, *Ritmo*, vol. 52, nº523, (Madrid, 1982): 7-8.

Igualmente recordar la reciente evocación que de María Escribano se ha llevado a cabo: Blanca Gutiérrez Lobato, “Un sortilegio que perdura”, *Sulponticello*, 1 de febrero de 2022, acceso 6 de febrero de 2022, <https://sulponticello.com/iii-epoca/un-sortilegio-que-perdura/>

² Este artículo está basado fundamentalmente en dicha entrevista. Carmen Cecilia Piñero Gil, “María Escribano. Una charla en el recuerdo”, Madrid: 15 junio de 1999.

María Escribano fue una mujer singular, caleidoscópica, muy ligada al mundo sonoro, de los escenarios, del teatro. De hecho, se puede definir profesionalmente a Escribano como pianista, compositora, pedagoga y actriz o más bien narradora, término que ella prefería al de actriz. Concluyó su carrera musical en el Conservatorio Superior de Madrid donde estudió piano con Fernando Puchol, acompañamiento con Gerardo Gombau, Armonía, Contrapunto y Fuga con Francisco Calés³ y composición en la Cátedra de Antón García Abril y Román Alís. Durante tres años amplió estudios de técnica y análisis de música contemporánea con Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter y Tomás Marco. Profundizó en la música contemporánea asistiendo a diversos cursos con Rodolfo Halffter (Festival de Granada, 1971⁴), Mauricio Kagel y György Ligeti, (Darmstadt y Colonia), Luis de Pablo (Madrid), con el director de orquesta Arturo Tamayo (Friburgo) y de orquestación y composición con Leonardo Balada (Madrid y Universidad de Carnegie Mellon, Pittsburg – E.E.U.U.). Asimismo, recibió entre 1980 y 1981, formación como actriz⁵.

Tal y como comentaba su amigo Llorenç Barber, durante los años de formación de Escribano, España está en plena transición hacia la democracia, transición hacia la que María, como los jóvenes de su generación, estará especialmente atenta respecto a los sucesos políticos y culturales de nuestro país⁶.

En 1978 y 1979 obtuvo unas becas de creación de la Fundación Juan March⁷ que desarrolló en Francia donde, durante tres años (desde 1978 hasta 1980⁸), formó parte -como pianista, actriz y compositora- de la Compañía Roy Hart Théâtre, en Francia. Esta compañía presta una especial atención a la voz humana y con en ella compositores como Stockhausen, Peter Maxwell Davies o Henze han realizado diversas colaboraciones. La relación de María Escribano con el mundo del teatro iba a ser intensa desde entonces, tomando parte en diversos festivales junto con grupos teatrales como el Brau Teatre (1977-1978)⁹, Teatro Circo y Teatro de Cercanías. Escribano crea en la compañía de Roy Hart, entre otras, *L'histoire d'un son*, obra de una hora de duración para diez cantantes- actores y piano. Asimismo, formó un dúo con la flautista alemana Sputz Ronnenfeld con la que ofrecerá conciertos de música abierta basados en la improvisación. Dichos

³ Llorenç Barber, “Imagen de María Escribano” (1995), *Mundo Clásico*, Noticias, “María Escribano, en el quinto aniversario de su fallecimiento”, 21 de diciembre de 2007, acceso 4 de febrero de 2022,

<https://www.mundoclasico.com/articulo/4303/Mar%C3%ADa-Escribano-en-el-quinto-aniversario-de-su-fallecimiento>

⁴ Antonio Álvarez Cañibano, et al. *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2008). La biografía y catálogo de María Escribano se recogen en las pp. 277-284.

⁵ Álvarez Cañibano, et al. *Compositoras españolas*.

⁶ Llorenç Barber... Como comenta Llorenç Barber, los llamados “Encuentros de Pamplona” de 1972 constituyeron un festival de vanguardia internacional de gran significación en su momento. Así, la propia María Escribano se haría eco de este marco de ebullición artística y política: María Escribano, “Entrevista con José Luis Alexanco”, *Arte y Parte*, núm. 83, (Madrid, 2009): 46-57.

⁷ Álvarez Cañibano et al. *Compositoras españolas*.

⁸ Álvarez Cañibano et al. *Compositoras españolas*.

⁹ Álvarez Cañibano et al. *Compositoras españolas*.

conciertos se realizaron por toda Europa entre 1978 y 1981¹⁰.

Entre los Festivales en los que participó como compositora cabe recordar los de Saintes (Francia), Montepulciano (Italia), Jalenia Göra (Polonia), Darmstadt (Alemania), Helsinki (Finlandia), La Habana (Cuba), Alicante, Bilbao y Palma de Mallorca y Festival de Otoño de Madrid (España). Igualmente ofreció conciertos monográficos en Francia, Bélgica y Polonia.

María Escribano participó en el *II Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte*, de la organización ComuArte, que se celebró en Madrid en el Palacio de Linares, sede de la Casa de América y en la Universidad de Alcalá de Henares, del 7 al 14 de marzo de 2002, año de su fallecimiento.

Recibió encargos de varios festivales como el Festival de Montepulciano, del Consorcio "Madrid Capital Europea de la Música", del CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea), del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, del Gobierno Francés, Fundación ACA¹¹ y de numerosos intérpretes como el Grupo Koan, Grupo Círculo, Entrequate, Trío Mompou, Dúo Artemis, Dúo Clavel Cabezas y Mar Gutiérrez Barrenechea, Sax Esemble, Entrequate, Orquesta de Flautas de Madrid, Orquesta Simfónica de Ballears Ciutat de Palma, Grupo LIM, Sonatas Habaneras, Esperanza Abad, Xavier Coll y Montserrat Gascón, Sax Ensemble, Susana Marín, Fátima Miranda, Llorenç Barber y Trío Mompou, entre otros¹².

Establecida en España en 1983, crea junto al actor y director argentino Manuel Azquinez el Taller de Música-Teatro AGADA, con el que producirá espectáculos de teatro musical para niños y adultos basados en los cuentos de tradición oral y de autor, realizando más de mil representaciones en distintos lugares de España.

Por otra parte, su labor docente se centró en el piano y la educación musical dentro del método Suzuki e igualmente realizó la formación de profesorado de este método durante cinco años en el Instituto Suzuki de Lyon¹³. En la Escuela de Música "Boccherini" de Arenas de San Pedro, en Ávila, desarrolló una importante labor docente como profesora de voz, ritmo y movimiento¹⁴. Según María Escribano, la pedagogía adquirió un matiz más profundo y personal precisamente a través del método Suzuki como pianista y por su faceta como compositora¹⁵. De hecho, Escribano se empleó en desarrollar, tanto con sus alumnos como a través de cursos, la capacidad de improvisación y de composición, así como la integración de otras actividades como el teatro, la literatura o la danza. Esa integración era lo que ella llamaba el núcleo de su actividad docente¹⁶. Desarrolló una intensa actividad igualmente en dos centros creados por ella: "El Jardín de

¹⁰ Arcaro Gordon, "Mi música es la aportación de mi propia voz. Entrevista con María Escribano".

¹¹ Álvarez Cañibano et al., *Compositoras españolas*.

¹² Álvarez Cañibano et al., *Compositoras españolas*.

¹³ Álvarez Cañibano et al., *Compositoras españolas*.

¹⁴ Álvarez Cañibano et al., *Compositoras españolas*.

¹⁵ Arcaro Gordon, "Mi música es".

¹⁶ Arcaro Gordon, "Mi música es".

la Música", en Arenas de San Pedro y, en Madrid, el Centro "El Ardal". En ambos espacios ejercía su docencia con alumnos entre tres y dieciséis años de edad trabajando la formación instrumental mediante el método SUZUKI así como el lenguaje musical y la creatividad. Estaba tan comprometida con el método de origen japonés que fue presidenta de la Asociación Suzuki de Castilla-León¹⁷. Sus alumnos cultivaban la capacidad de improvisación y composición desde edades muy tempranas. Igualmente, dirigió un programa especialmente novedoso en la España del momento, dirigido a bebés entre dieciocho meses y tres años¹⁸.

Respecto a la obra compositiva de María Escribano, su interés por la creación nació, según la propia autora, cuando contaba con quince años de edad, siendo estudiante de armonía en el Real Conservatorio de Madrid¹⁹.

De gran inquietud intelectual –se interesaba, entre otras disciplinas, por la psicología y la filosofía– vertió la necesidad, la sed de conocer, de saber sobre el ser humano y sobre ella misma por medio de la creatividad, de la acción sonora²⁰. Es interesante evocar las palabras de su amigo y en ocasiones colaborador Llorenç Barber, el gran campanero, cuando comenta que “Escribano nace a la música mediante el arma no siempre certera, pero en este caso nada roma, de la intuición y la ternura”²¹. No concuerdo con que sean armas no siempre certeras porque precisamente el valor y aportación de María Escribano como creadora reside en ese generar desde la intuición y la ternura, dirigidas por el amor, la música y hacia los receptores de ella.

Escribano, quien confiesa que compone por necesidad vital ya que para ella es la composición un medio de búsqueda personal a la vez que de expresión, se pueden distinguir varias etapas. La primera, que según la propia autora podríamos encuadrar como académica, es el resultado de la formación y del trabajo con los compositores arriba mencionados que contribuyeron a su formación. A pesar de ello, la fuerte personalidad de Escribano se deja notar ya en esta etapa primigenia. La segunda etapa se inicia a raíz de su contacto con el Roy Hart Theatre para el que compondrá la obra de *La historia de un sonido*, cuya partitura se iba construyendo entre el ensayo con los componentes del grupo y el trabajo en solitario de la compositora. A raíz de esta y otras experiencias Escribano experimenta una fuerte crisis ya que era una forma de trabajar y componer muy nueva para ella. Los trabajos del Roy Hart Theatre dejaron huella en María a nivel personal y también en su forma de componer. De hecho, Escribano comentaba que su música era la aportación de su propia voz²². Acerquémonos un momento a la técnica vocal del Roy Hart Theatre para una mejor comprensión de la figura de María Escribano. Como es por todos conocido, Roy Hart fue, a su vez, alumno de Alfred Wolfsohn (1896–1962) quien desarrolló una técnica de entrenamiento vocal cuyo origen se encuentra en sus experiencias con los llantos y gritos de los

¹⁷ Álvarez Cañibano et al. *Compositoras españolas*.

¹⁸ Acceso 4 de febrero de 2012, página desaparecida, <http://www.agada.es/index/currimar.html>

¹⁹ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

²⁰ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

²¹ Barber, “Imagen de María Escribano”.

²² Arcaro Gordon, “Mi música es”.

soldados agonizantes durante la Primera Guerra Mundial, así como en las voces artificiosas de los mensajes propagandísticos de la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Su visión de la voz humana, no sólo como instrumento privilegiado de expresión artística sino también como medio de desarrollo humano e instrumento terapéutico, llevó a Wolfsohn a investigar y consolidar una técnica vocal de cara a lograr lo que denominó “La Voz del Futuro”: una voz libre, fluida y de gran amplitud en recursos. El encuentro al finalizar la Segunda Guerra Mundial entre esta personalidad canora y el actor surafricano Roy Hart supuso el inicio de una fabulosa aventura, hoy consolidada, conociéndose este método de desarrollo vocal y, en general artístico, como el método Roy Hart, mediante el cual se libera a la persona de los condicionantes, prejuicios y ataduras sociales que restringen su personalidad impidiendo la fluidez en la interpretación artística, concebida esta última como un proceso de constante creación. La voz de Hart, de asombrosa extensión y grandes recursos, le permitió desarrollar plenamente la técnica de Alfred Wolfsohn al tiempo que fue objeto de atención de compositores de la talla de Stockhausen, Henze o Maxwell Davies. En 1968 Roy Hart, quien denominaba a la voz como “el músculo del alma”, fundó en la localidad francesa de Malérargues el Roy Hart Theatre que felizmente sigue hoy impartiendo talleres, siendo un referente en el ámbito vocal y teatral²³. Las aportaciones del Roy Hart Theatre debemos enmarcarlas en la inquietud estética del pasado siglo que, en el ámbito musical, nos ha llevado a una verdadera extensión técnica de la voz humana.

La visión vocal del Roy Hart Theatre supone una concepción totalmente diferente de la emisión vocal que hemos heredado en el contexto de la música occidental, visión que restringe los registros del ser humano a escasas octavas, las posibilidades de emisión y articulación vocal, la demonización del discurso disonante, la construcción que relaciona tímbrica musical y construcciones ideológicas relativas al género y a características definitorias, etc.

Bajo este paradigma vocal, la experimentación en el campo de la relación entre el sonido, la voz y el texto se convierten para Escribano y a partir de entonces en una constante junto con una nueva faceta: la de actriz o narradora. María trabajará bastante extraoficialmente a nivel de teatro, siempre a partir del lenguaje corporal, del movimiento, faceta esta que le interesará sobremanera, y que en su última etapa se tradujo en una especial inclinación hacia la danza.

También en esta época experimentará un cambio radical en su concepción de la improvisación. Para María Escribano, el compositor no era solamente aquel que escribe en una partitura, también lo es aquel que crea una obra artística que se consume en el instante. Este cambio se verá plasmado a nivel práctico en la formación del ya nombrado dúo con la flautista alemana Sputz Ronnenfield.

Su retorno a España supone una nueva crisis que se traduce en un cambio de lenguaje y en la manera de enfocar la composición. Se traslada al campo, lejos de una ciudad cosmopolita como Madrid. Durante un período de cinco o seis años de introspección no compone música sinfónica. Sigue desarrollando la

²³ <http://www.roy-hart-theatre.com/>

improvisación y el teatro a través, como hemos ya apuntado, de la creación y de la dirección, junto al director argentino de teatro Manuel Azquinez, del Centro de Creación AGADA en Arenas de San Pedro en Ávila, centro con el que durante diez años desarrolló una fructífera actividad. Durante este período, pleno en espectáculos teatrales, cursos de teatro, de música y de danza, no puede escribir música excepto para teatro empapada de la práctica improvisatoria. También en esa época se acerca al mundo de la narración oral desarrollando la creatividad musical a partir del cuento de tradición oral ²⁴ dando cursos para músicos, actores, profesores, maestros, animadores socio-culturales y niños. Aquella etapa, establecida con su familia en la Sierra de Gredos, apartados del mundanal ruido fue un período muy creativo y en el que también trabajó profesionalmente en el mundo teatral. La elección de vivir en ese ambiente, alejada del profesional “Madrid”, da fe, como admitió la propia Escribano, de que nunca la movió la fama²⁵.

En el tercer y último período, regresa a la escritura, al papel pautado. La figura del compositor español afincado en Estados Unidos Leonardo Balada, al que Escribano considera como un gran pedagogo de la composición y un gran orquestador, será fundamental en esta nueva etapa. Balada la invitó a Estados Unidos donde madura tanto la técnica de orquestación como lo que ella denomina "conducción de la energía de la obra compositiva". A pesar de haber practicado profusamente la improvisación Escribano confesaba que, en la que iba a ser su última etapa creativa, la mayoría de sus composiciones eran muy elaboradas a nivel de escritura, aunque siempre guardando un espacio para lo que podríamos llamar, siguiendo sus palabras "música abierta o de partitura que más o menos expone un camino, impulsa dentro de unos parámetros"²⁶. Igualmente anunciaba la creadora respecto a esta etapa que el número, con su sentido simbólico y dador de forma, estaba muy presente en su pensamiento musical al tiempo que, sin embargo, profundizaba en la búsqueda del significado del sonido en sí mismo²⁷ en la vibración que penetra en nosotros, “una música que nos toca, nos toma” ²⁸.

A lo largo de su evolución creativa Escribano buceó distintos tipos de música, entre los que destaca la contemporánea y la popular. El eclecticismo, marcado por una inquieta y constante exploración, define su música en la que hay elementos que a pesar de no ser buscados *ex profeso* por la compositora, forman parte de lo español y de lo oriental en España. En definitiva, una identidad marcada por un sentido, un sabor mediterráneo y un gusto ligado a la herencia oriental²⁹. Es evidente, asimismo, su cercanía con el mundo minimalista que, sin embargo, en Escribano no resulta una repetitiva secuencia sonora sin imaginación.

²⁴ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

²⁵ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

²⁶ Piñero Gil, “María Escribano. Una charla en el recuerdo”.

²⁷ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

²⁸ Barber, “Imagen de María Escribano”.

²⁹ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

La visión que tenía María Escribano respecto a la creación contemporánea y en relación con el público es muy interesante. Según esta autora, durante cierto período algunos compositores hicieron que la música se convirtiera en excesivamente intelectual y se alejara del público al ser demasiado académica. De este modo, según Escribano, si el intelecto del creador es un grande siempre estará tocando lo que es la esencia del ser humano, pero si ese intelecto se desprende del corazón entonces se desconecta y el resultado musical es bastante árido. Para Escribano, cuando una obra está escrita por una mano con "oficio" y por un corazón "sincero", deja una huella clara en el receptor³⁰.

Respecto a los gustos musicales del público general, Escribano aludía a la realidad económica del mundo, del comercio, donde es poco el margen de decisión de la gente respecto a lo que consume o respecto a lo que de verdad siente o no siente, ya que para María, las personas no estamos en contacto con nosotras, simplemente estamos constantemente bombardeadas, influidas por lo que nos mandan, lo cual ha construido los gustos musicales que a su vez han implicado un alejamiento del gran público respecto a la música contemporánea. Es curiosa la opinión de María Escribano respecto a la llamada música popular urbana en un momento, la de la primera entrega de Operación Triunfo de TVE, en el que muchos espectadores se asombraban del "esfuerzo de formación" que realizaban los concursantes durante escasos meses. Así, Escribano comentaba que dicho programa tenía respecto a otros, como Gran Hermano, el que los concursantes no movilizaban el morbo del telespectador y aportaban valores positivos como trabajo, vocación, compañerismo e incluso se podía percibir creatividad por parte de los profesores de la Academia. Sin embargo, programas así, según Escribano, creaban un espejismo tanto para los propios concursantes como para el público, siendo una burbujeante espuma, que sube con tanta facilidad de la misma forma que baja y se apaga. El trabajo paciente y perseverante no estaba ni está de moda³¹.

Volviendo a la música contemporánea académica, Escribano proponía que, a través de la educación, desde los más pequeños y justamente con el desarrollo de su propia creatividad, se podría realizar un gran cambio. Así se expresaba la compositora sobre cómo fomentar la música de su tiempo: "Programando la música contemporánea en todos los lugares habituales y extendiéndola a otros entornos, desde el rural hasta otros menos habituales: naturaleza en lugares privilegiados, o espacios culturales como salas de exposición, casas de cultura, etc." ³².

La composición de María Escribano es ecléctica, siendo su motor la capacidad de integración de la autora, no sólo a nivel compositivo, sino también en cada uno de los aspectos de su profesión. De hecho, cuando "ejerce" de compositora, le gusta también hacer un trabajo que tenga que ver con la pedagogía y con la narración.

³⁰ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³¹ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³² Arcaro Gordon, "Mi música es".

Escribano considera que sus obras nacen del trabajo empírico, de la confrontación, del estudio consigo misma a través del instrumento el cual actúa como espejo que refleja el estado de su proceso creativo. Para ella "la creación musical es un reto en muchos niveles, a mí me ha dado acceso a una comprensión más profunda del tejido energético de la vida, y sobre todo me da el placer de disfrutar y participar de ella, desde una posición privilegiada"³³.

Su música, como apunta Llorenç Barber, "sabe sobre todo lo que no quiere: repetir o callar", al tiempo que "le nace, fácil e inmediata, una música que vuela a la búsqueda de seducción", una música que se crea "desde la sencillez de una escucha amable, mesurada y limpia de "tics"³⁴. Siguiendo con Barber, la música de Escribano "es cosecha: ni presupone nada ni quiere nada. [...] En ella una personal música sensatamente rapsódica que nos da la impresión de que está improvisando ante nosotros, o mejor con nosotros, tal es su fluidez compositiva, su sabiduría y sabor. Sonidos son hechos"³⁵.

Técnicamente, la propia Escribano destaca una cierta modalidad en su música, un cierto sabor modal³⁶. Y si bien rechaza la existencia de relaciones tonales en el sentido tradicional, casi siempre mantiene un eje identificado con un "sonido "base", "una especie de tónica, aunque no con todas las acepciones que el término implica en un sistema tonal"³⁷. Nos narra historias, con o sin textos, lo cual ha llevado a algunos críticos a calificarla de rapsódica, aspecto este muy conectado con esa relación personal que Escribano tiene con la narración ya que ella misma se define como contadora³⁸.

En cuanto a la forma, es una creadora que tiene muy clara y precisa cómo estructurar sus obras. Trabaja con variadas arquitecturas, en ese sentido tiene una concepción formal libre³⁹, siendo la espiral una de las más frecuentes. La espiral para Escribano pone el acento en la narración, la desarrolla, nos "cuenta o narra" su propia historia⁴⁰.

Escribano perteneció a una generación de mujeres que no tuvo que sufrir tan incisivamente los prejuicios y discriminaciones por razón de género. Para Escribano el ser mujer tenía que afectar de alguna forma en la creación, si bien no alcanzó a concretar más esa percepción. Era partidaria de la memoria histórica de las mujeres en la música y de integrarla en las programaciones habituales y en los planes de enseñanza⁴¹. Es más, refiriéndose al canon musical occidental

³³ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³⁴ Barber, "Imagen de María Escribano".

³⁵ Barber, "Imagen de María Escribano".

³⁶ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³⁷ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³⁸ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³⁹ Arcaro Gordon, "Mi música es".

⁴⁰ Arcaro Gordon, "Mi música es".

⁴¹ Arcaro Gordon, "Mi música es".

comentaba: “Basta ya del Hit Parade de la música clásica. Renovación”⁴². Según ella, la palabra clave es “normalizar” y es esencial publicar más obra de compositoras de siglos precedentes, incluirlas en los planes de estudio y programar su música habitualmente⁴³. Sin embargo, era consciente de que para las compositoras de su generación quedaba el facilitar a las mujeres el acceso a la orquesta y a la ópera⁴⁴. A propósito de esto, recordar la anécdota que Escribano me comentó en la entrevista:

En una ocasión, y no voy a mencionar los nombres de los protagonistas ya que son muy conocidos, después de que a una compañera, Marisa Manchado, le hubieran hecho un encargo de una ópera, fui a solicitar igualmente ese encargo. Los responsables me respondieron “por supuesto, pero el año que viene no se puede porque no va a ser dos años seguidos una mujer la que reciba el encargo”. Lo peor es que yo respondí “¡Claro!” y cuando salí del despacho dije “¿Cómo que claro? O sea ¿los hombres pueden tener encargos durante siglos y las mujeres no pueden tenerlos dos años consecutivos?”⁴⁵

Creo que esta anécdota es bastante elocuente.

Su catálogo compositivo comprende obras sinfónicas, camerísticas, música electroacústica, obras para piano, teatro, cuentos así como obras didácticas. Entre las obras a las que ella guardaba un especial aprecio recordar *Sortilegio*, que se conforma de siete piezas compuestas entre 1988 y 1995, con una tímbrica que varía según pieza e incluye voz, campanas, piano y piano con cinta. *Sortilegio* es una obra-espectáculo de música e imagen con textos poéticos de diversos autores y proyección de diapositivas en el marco de una escenografía creada *ad hoc* por el pintor Enrique Santana. Igualmente, mencionar, el *ConCiertaCuento: Suite del zodiaco chino*, obra con texto y música de la autora compuesta en 1999, tímbricamente variada para tríos de violín, cello, piano y piano a cuatro, seis y ocho manos. Constituye esta obra una de las más queridas de su autora y en la que se aúnan los amores de Escribano: la creación y la pedagogía, puesto que el público de este *ConCiertaCuento* son los niños⁴⁶. También recordar *Amar a Omar*, para coro mixto; *Ven, ven quien quiera que seas*, para coro y orquesta de cuerda y *El Mago. Travesía de Luz* fue su último trabajo, para orquesta sinfónica, dos pianos y narrador⁴⁷.

La producción de María Escribano ha sido publicada por prestigiosas editoras como la Editorial Alpuerto, Música Mundana, RTVE Editora, Editorial Piles y Arte Tripharia. La Sociedad General de Autores, SGAE, tiene editado un libro-catálogo sobre la compositora a cargo de Fernando Cabañas Alamán⁴⁸.

⁴²Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁴³Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁴⁴Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁴⁵ Piñero Gil, “María Escribano. Una charla en el recuerdo”.

⁴⁶ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁴⁷Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁴⁸ Fernando J. Cabañas Alamán, *María Escribano* (Madrid: SGAE, 1995).

Además de pertenecer a la SGAE, María Escribano era en el momento de su muerte, una de las ocho mujeres socias de la Asociación Madrileña de Compositores que entonces contaba con sesenta y cinco miembros⁴⁹.

Asimismo, perteneció a la Asociación Euterpe-Música y mujeres, de la que era socia fundadora junto a las también compositoras Consuelo Díez y Marisa Manchado, la pianista y musicóloga Ana Vega Toscano, las pianistas Clavel Cabeza y Mar Gutiérrez Barrenechea y la musicóloga Carmen Cecilia Piñero.

La discografía de María Escribano abarca dieciocho cuentos de la Colección "Cuentos y Canciones de la Media Lunita", de Antonio Rodríguez Almodóvar, editados por Pasarela y Editorial ANAYA, en castellano y catalán⁵⁰. Hallamos obras de esta autora en la colección de CDs *Las Mujeres y la Música* (el número 3 a cargo de la pianista Susana Marín con obras de compositoras⁵¹ y el número 12 bajo el título *Compositoras Madrileñas*⁵²), así como en el CD *Compositoras españolas del S. XX*⁵³. Especialmente destacable es el registro sonoro de *Sortilegio*, que incluye siete obras para piano solo, voz, campanas, piano y electroacústica siendo sus intérpretes Ana Vega Toscano, piano, Fátima Miranda, voz y Llorenç Barber, campanas⁵⁴. Por último, recordar su CD *ConCiertoCuento: Suite del Zodiaco chino*, especialmente querido para Escribano en el que intervienen como intérpretes Miguel Estelrich, piano, la propia María Escribano –voz, percusión y piano- con sus hijos Elías Azquinez –violín, percusión y piano- e Iris Azquinez –violoncello, percusión y piano-⁵⁵.

Poco antes de fallecer, víctima de un cáncer recurrente, Escribano dirigía el grupo SIRAH-música escénica⁵⁶. Entre sus proyectos en marcha, tenía para 2003 la publicación de música para bebés (niños de hasta tres años) consistente en un trabajo de carácter pedagógico, dirigido no sólo para los más pequeños, sino también para la formación del profesorado. Igualmente, estaba realizando un trabajo de investigación en el Doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid sobre la música y los más pequeños, trabajo del que debería surgir también un concierto para bebés⁵⁷.

Las músicas de María Escribano nos sumergen en un viaje a otros parajes en los que sensibilidad, intuición, fluidez y espontaneidad son arropadas por el buen saber hacer de una compositora madura en la escritura y siempre inquieta en la

⁴⁹ Arcaro Gordon, "Mi música es".

⁵⁰ Álvarez Cañibano et al., *Compositoras españolas*.

⁵¹ *Susana Marín piano*, Dirección General de la Mujer, CAM, RNE, Madrid, 1991, M3/03, M-7538-91, CD.

⁵² *Compositoras Madrileñas*, Dirección General de la Mujer, CAM, RNE, Madrid, 1990, M3/12, M-5116-91, CD.

⁵³ *Compositoras españolas del S. XX*, Columna Música, Gelida, Barcelona, 2006, 1CM0138/D.L.: B-13448-06.

⁵⁴ María Escribano, *Sortilegio*, Unió Músics, Palma de Mallorca, 1996, CD24, PM 1355-1996.

⁵⁵ María Escribano, *ConCiertoCuento: Suite del Zodiaco chino*, (Madrid: Iberautor Promociones Culturales, S.R.L., 2001), 743, M46785-01.

⁵⁶ Arcaro Gordon, "Mi música es".

⁵⁷ Arcaro Gordon, "Mi música es".

eterna búsqueda del conocimiento, el orden y el equilibrio propio, aunque en esa búsqueda se pase siempre por el dolor.

Dedicó tiempo a la docencia y a la interpretación musical, a la difusión de la música contemporánea y realizó una clara apuesta por lenguajes expresivos acordes con la inquietud de nuestro tiempo, pero sin fanatismo, puesto que Escribano no tenía preocupación alguna por encontrarse inscrita en la lista de compositores representando a movimientos de vanguardia como un posicionamiento estético exclusivo y excluyente. Sin embargo, María Escribano muestra rasgos propios del discurso de la posmodernidad, donde la riqueza proveniente de la diversidad confluye en el flujo creativo y se sintetiza en el lenguaje expresivo. Su identidad sonora tiene claramente un sabor holístico. Su visión de la vida y de la música, para ella palabras sinónimas, se enmarca en una búsqueda identitaria en lo que lo espiritual, lo esotérico, lo energético están muy presentes. Soñaba y perseguía un sueño: el de que su música llegara a un público más amplio del que suele ser afín a la música clásica, al tiempo que aspiraba a que su creación formara parte de su economía en una dimensión mayor⁵⁸.

La última vez que tuve ocasión de hablar con María, pocos meses antes de su fallecimiento, fue durante una cena en septiembre de 2002 en Madrid, junto a la compositora cubano-norteamericana Tania León. Ninguna de las presentes en aquella ocasión percibimos nada extraño que nos alertara sobre lo que poco tiempo después sucedió. En aquel año de 2002, Escribano afirmaba su aspiración de conseguir como aportación a la historia de la música la de su propia voz como creadora⁵⁹. Su voz, su sonido, su música hipnótica, como diría Llorenç Barber⁶⁰, viven en sus hijos músicos, Manuel e Iris Azquinez, en todos los que la conocimos así como en todos los que se acercan a su mágica y envolvente creación sonora.

MARÍA ESCRIBANO. UNA CHARLA EN EL RECUERDO

Entrevista con María Escribano. Madrid, 15 junio de 1999.

Carmen Cecilia Piñero Gil (CP): María, buenos días y gracias por recibirme. Quisiera empezar preguntándote ¿Cuál ha sido tu formación y qué tipo de actividades profesionales llevaste a cabo en España antes de salir al extranjero a estudiar, tanto a completar tu formación como a realizar actividades de tipo profesional?

María Escribano (ME): He hecho mi carrera musical, que incluye por supuesto el piano y la composición, en el Conservatorio de Madrid. Estudié composición en la Cátedra de Antón García Abril y Román Alís. Una vez acabados esos estudios, amplí mi formación con Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter y Tomás Marco ya que dieron unas clases dentro de la estructura del Conservatorio, no a nivel de título, que se llamaban “Técnicas contemporáneas”. Trabajé durante tres años con ellos. Siempre me he sentido especialmente alumna de Carmelo

⁵⁸Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁵⁹Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁶⁰ Barber, “Imagen de María Escribano”.

Bernaola porque el contacto con él fue verdaderamente intenso, un poco como eran los maestros antiguamente, salía del contexto del aula. Podía llamarle casi en cualquier momento del día, de la semana y decirle: “Carmelo, tengo esta obra y me gustaría verla contigo”. Entonces nos podíamos ir, como hicimos muchas veces, al *Café Comercial* que está en la Glorieta de Bilbao. Podíamos pasar, y no exagero, tres horas viendo nota a nota la partitura. Esa es una relación muy fuerte, muy entrañable y, en un momento dado, fue muy importante en mi vida como compositora. Al mismo tiempo, en ese período trabajé de una manera muy especial con Arturo Tamayo. Como sabes, es director de orquesta. Le escribí y sin que hubiera un contacto personal, sin conocernos, le empecé a enviar mis obras. Él me contestaba respondiéndome como profesor y cuando venía a España, en Navidad, tenía a bien dedicarme parte de su tiempo de vacaciones. Diariamente, entre tres y cuatro horas, venía a mi casa a trabajar conmigo, personalmente, sin que hubiera económicamente nunca nada entre medias. En ese tiempo yo tenía a mi hijo pequeño y recuerdo muchas veces a Arturo con mi hijo encima para entretenerle mientras trabajamos. Le tengo un especial cariño y agradecimiento. También en ese tiempo trabajé con Luis de Pablo, en cursos que organicé yo. Fue durante el tiempo en que volvía de Canadá, en los años en que vivió allí. Aunque era obviamente muy conocido a nivel internacional, hizo el trabajo de aglutinar a un grupo de gente para trabajar con él. También fue muy importante el contacto con Rodolfo Halffter, que fue anterior a todo esto. Creo que fue la primera vez que él fue a los cursos de Granada y yo tenía diecisiete años. Allí hice mis primeras obras y fue también un contacto que se mantuvo durante varios años, tanto a nivel de cursos como de cartas. Muy especial también fue esta relación. Siempre recuerdo su humildad. Cuando le escribí y le mandé mi primera obra yo tenía diecisiete años y él era bastante mayor. Me contestó diciendo que le había gustado y que la apreciaba. Seguidamente, él me envió su última obra. Eso no lo hace mucha gente.

De esa época es lo que más recuerdo. La verdad es que desde muy joven se empezó a tocar mi obra. Yo tenía veinte años cuando se estrenó mi primera composición. Fue un concierto bastante especial. Muchas energías confluyeron en aquel concierto para que durante un año y pico se siguiera escribiendo sobre ese acontecimiento. Bueno, a partir de ahí, todo lo que hice se fue programando. Digamos que ese primer período acabó en festivales como el Saintes, en Francia, el de Montepulciano, en Italia, que dirigía Henze. De este último tuve un encargo junto con Aracil. Obtuve la beca de creación de la Fundación March para irme al Roy Hart Theatre. Se abre el segundo período y empezó también una crisis a nivel de composición. Creo que en cuanto alguien lee mi biografía puede ver que soy bastante heterodoxa, en todos los sentidos. En ese tiempo trabajé muchas cosas extraoficialmente, a nivel de teatro, siempre a partir del lenguaje corporal, que me interesó muchísimo en esa época. Una de mis grandes aficiones es la danza. Ahora es la danza, pero en ese momento era el movimiento y todo lo que tenía que ver con ello. Por tanto, en vez de seguir mi primera idea y pedir la beca para un conservatorio alemán, idea que obviamente está bastante alejada de mi tipo de camino, fui a algo que estaba mucho más de acuerdo con lo que soy y me fui al Roy Hart Theatre. En ese momento era uno de los grupos más importantes del mundo a nivel teatral. Sabes que Roy hacía un trabajo sobre la voz humana de tal

forma que compositores como Stockhausen, Peter Maxell Davies o Henze escribieron obras para él. Yo los conocí a todos estos creadores e hice un curso con ellos. La condición de la beca fue escribir una obra y como resultado compuse *La historia de un sonido*, partitura que se llevó por toda Europa. Seguidamente me quedé tres años residiendo en Francia y empezó a cambiar mi forma de componer.

CP: Me has hablado un poco de las actividades que desarrollaste en el extranjero antes de establecerte en España.

ME: Mi obra a nivel de compositora se tocaba y, por otra parte, enseñaba. En un primer momento, en pedagogía yo hacía lo que la mayoría de la gente sigue haciendo por muchos años. Es decir, has acabado tu carrera y das clases de solfeo, piano y armonía, sobre todo de armonía. En ese momento no tenía un camino que después he construido. Un camino más personal, con el que más fuertemente te puedes sentir identificada.

CP: Me gustaría ahora que me ilustraras sobre cómo fuiste consolidando tu posición en el ambiente musical español e internacional, una vez establecida en tu país (contactos, hechos, eventos, etc.).

ME: A mí me pasa una cosa curiosa y es que, como ya he dicho, a los veinte años mi obra no sólo se toca mucho, sobre todo en lo que se refiere a cámara, sino que, en esa época, de alguna forma, mi nombre tenía mucha intensidad. Estoy hablando desde los veintitrés años, cuando me fui a Francia, hasta los veintiséis, veintisiete. *La historia de un sonido*, encargo como he dicho de la Fundación March, fue fruto de aquella beca. La composición, escrita para diez voces y piano, se llevó por toda Europa. Desde Bélgica, donde creo que se hizo en la mayoría de los teatros, hasta Francia, Italia, España y Polonia. Creo que eso fue el pico más alto de actividad y todo el tiempo que estuve con el Roy Hart hice varias obras, también de carácter teatral, que llevaron a distintos lugares de Latinoamérica. En esa época empezó un cambio muy radical en mi forma de componer y de improvisar. Desarrollé mucho la improvisación e hice un dúo con una flautista alemana, Sputz Ronnenfield. Actuamos en España, en el Festival de la Libre Expresión que lo dirigía en ese tiempo Llorenç Barber y luego Pepe Iges. Cuando regresé a España experimenté una crisis de cambio de lenguaje, de la manera de enfocar la composición: hice algo que tiene que ver con mi forma de caminar como persona y en la música ya que no soy nada ortodoxa: me fui de Madrid, me fui al campo. Yo nunca he estado en los “saraos”, aunque tampoco sin estar del todo al margen. De alguna forma me fui durante un tiempo. No compuse a nivel sinfónico y tuve un período largo, cinco o seis años, de introspección. Primero porque desarrollé la improvisación mucho y porque la faceta teatral la desarrollé profesionalmente durante diez años de una manera muy intensa. Esto está relacionado con mi forma de componer.

CP: Ya que hemos tocado el tema de tu lenguaje musical, quisiera que me lo describieras junto con tu método de trabajo y con la descripción de las etapas de tu producción.

ME: Al menos hay tres épocas. La primera que es la académica, resultado de una formación y del trabajo con todos estos compositores que he nombrado. También

estuve en Darmstadt y trabajé con Ligeti y Kagel. Allí estuve dos meses asistiendo a clases. En este período creo que mi música es, desde el principio, muy reconocible, muy personal. Pero esa época está todavía muy influenciada por la escuela, por la academia. En muchos compositores la música sigue siendo siempre académica. Para mí, uno de los factores que alejan a la música del público es que la música sea académica. Cuando escucho esa música que denomino académica percibo que puede estar bien construida, puede tener un oficio, pero si no tiene “algo” a nivel más personal, trascendido, o lo que llamo inspirado, es una música que no me interesa, que nace muerta. En ese período es en el que estoy en el Roy Hart, y tendría que explicar algo sobre ese grupo teatral. La obra de *La historia de un sonido* tiene una partitura que realmente no podría hacer otro grupo, es para ese grupo. Se hacía todo a nivel de ensayo. La partitura se iba construyendo entre el ensayo - era un lujo tener a diez personas que trabajaban para ti, que estaban a tu disposición las horas necesarias- y, luego, el trabajo solo, el compositor. Para mí supuso una crisis muy fuerte porque era una forma de trabajar y de componer totalmente nueva. De alguna manera, al estar allí dentro estaba mucho menos en contacto con los mundos oficiales de la música contemporánea. Así, el lenguaje de la primera época tiene que ver no con la música dodecafónica, sino con el lenguaje interválico. En *La historia de un sonido*, se comienza con un sonido que era el Mi y, a partir de ahí, se suceden intervalos que en esos años estaban casi prohibidos, es decir, la quinta justa, la octava, la cuarta. En cierto sentido, estaba buceando en otras cosas y tenía que romper precisamente con la escuela, dando lugar a un lenguaje más personal.

CP: ¿Tú te posicionarías en la estética de la transgresión como concepto? ¿Transgresión “per se” o transgresión como resultante inconsciente?

ME: Creo que en toda esa época he sido muy desafiante, pero no desafiante buscando el serlo, sino como resultado. Debe ser mi naturaleza. Había una dosis de bastante inocencia en ese desafío, y de bastante sinceridad. Más que transgresión, era una búsqueda personal. En la primera entrevista que me hicieron con mis amigos compositores, lo primero que preguntaban era “¿Por qué es usted compositor?” Todos contestaban cosas que me parecían muy complicadas y muy importantes, muy políticas. Yo contesté “por necesidad”. Y lo sigo diciendo ahora. Gracias a Dios he encontrado mujeres que lo han dicho. Por necesidad. Creo que es el único motor de todo. La necesidad se refina y existe en todo. La primera, comer. Otras que conocemos. Una es componer. Lo he hecho por necesidad. Supongo que, como cualquier otra cosa en la vida, componer es una herramienta que tienes para esa eterna cuestión de conocerte a ti mismo. Creo que es una herramienta.

CP: Composición como medio de búsqueda personal y de expresión a la vez.

ME: Sí. Hubo ese cambio y cuando volví a España tuve un período de retirada del mundo de la composición, del concierto. Me metí en el teatro y organicé junto a mi actual ex-esposo un centro de creación, AGADA, en el cual, durante casi diez años o más, hemos creado espectáculos teatrales, organizado cursos de teatro, música, danza. Es decir, de todo lo que son las artes escénicas, espectáculos.

Organizando y produciendo también espectáculos. Ha ido mucha gente tanto de España, como de fuera, y estando establecidos en una sierra, la de Gredos, un poquito apartados del mundanal ruido. Fue un período muy creativo y en el que también trabajé profesionalmente en el mundo teatral. Yo no me defino como actriz sino como narradora oral porque creo que el actor tiene otra formación y una idiosincrasia determinada mientras que el narrador oral tiene otra distinta. He conocido a grandes actores que son malos narradores, y algunos que en ambas cosas eran muy buenos. En este período surgió este trabajo que siempre, de alguna manera, se integra, viene de nuevo en mi música.

Durante este período, porque los períodos compositivos están unidos a mi actividad profesional, no puedo escribir música excepto para teatro, porque hay un cambio tan fuerte que la escritura, es decir, la música sale directamente en la improvisación, no en el papel pautado. A no ser que sea para teatro. También en esa época hice cosas dentro de lo que es la narración oral: *Cuentos y canciones de la media luna* obra que salió en disco y casete, con traducción al catalán y al gallego. Es una parte profesional que yo estimo mucho, pero con un lenguaje no de concierto. Digo de concierto para no decir música contemporánea o música clásica. La música es más personal, más comprometida. Más tarde, volví a la escritura, al papel pautado y ahí podría empezar el tercer período, el actual. En este período hay otra persona, otro compositor que es importante para mí: Leonardo Balada. Balada vino a España a dictar unas clases magistrales estando yo ya en esta etapa. Es decir, a pesar de mi alejamiento del mundo de la composición, en cuanto regresé a ella, desde el primer momento, mi obra se tocó de nuevo, sin ninguna dificultad. Encontró sus cauces nuevamente. En ese tiempo viene Balada y asisto, junto a compositores como, por ejemplo, Zulema de la Cruz, a sus clases. Fue importante porque le considero un gran pedagogo de la composición y un gran orquestador. Me invitó a ir a Estados Unidos y allí fui. Estuve en dos ocasiones y en Estados Unidos escribí una obra de orquesta. También en ese período además trabajé con él, de manera muy importante, la conducción de la energía de la obra. Si bien no me lo enseñó sí me aclaró varios conceptos de forma muy específica, además del trabajo de la orquestación. Además, una de las cosas que aprecio mucho de Leonardo Balada es que es capaz de trabajar con gente muy diversa, con estéticas absolutamente distintas, aportando siempre sin cambiar esas estéticas. Eso realmente me parece fantástico. Creo que las veces que ha venido a España, trabaja haciendo que la gente componga, es decir, no sólo presentando su obra. Ha sido muy apreciado en España y es una pena que no esté en este país.

CP: Quería ahora abordar el tema de la música contemporánea: ¿Cuál es tu opinión sobre la relación entre público y compositor? Me gustaría que lo llevaras al plano personal.

ME: De forma general, lo que he nombrado antes. Hay dos aspectos. Primero, yo podría acusar a los propios compositores de que, durante cierto período, desde mi punto de vista, hicieron que la música se convirtiera en excesivamente cerebral, mejor dicho, intelectual, y se alejara del público porque, para mí, esa música es excesivamente académica. Si el intelecto es un gran intelecto, está tocando siempre lo que es la esencia del ser humano, pero si ese intelecto se desprende del corazón -no estoy hablando de emocionalismos baratos- entonces

se desconecta y la verdad es que es bastante árido. Creo que eso le ha pasado a la música. Quizás fuera necesario. Quizás esa era la dinámica en la que estaba la música. Tal vez era el camino por donde tenía que buscar hasta llegar a un lugar en el que se abriera una puerta o una ventana y regresara, o diera un paso hacia otro lugar. Por otro lado, sabemos que en el mundo se mueve el dinero, el comercio, digamos, la “comida barata”. Estamos absolutamente bombardeados. La gente tiene muy poquita decisión personal respecto al alimento que consume o que de verdad siente, porque en general la gente no siente.... Es decir, no está en contacto consigo mismo, por lo tanto, no siente y simplemente está bombardeada, influida por lo que le mandan. Lo uno con lo otro ha producido ese alejamiento.

Mi percepción de la música actual en España es que, primero, hay compositores muy buenos que se han acercado de nuevo al público. Mi impresión es positiva en el sentido de que, en general, las salas de conciertos están bastante llenas. Creo que ha habido un cambio y soy optimista. Respecto a mi música en relación con el público, me gusta que sea apreciada por públicos diversos. Realmente lo puedo explicar con anécdotas en las que desde niños hasta adultos se acercan. Como la señora que desde Móstoles llega con su bolsita de la compra y me hace comentarios tan maravillosos como “Yo es que no estoy preparada pero, le va a parecer una tontería, lo que he sentido con su música es que me trasladaba a la Alhambra de Granada”. Y yo digo “Dios mío, si es uno de los lugares más bellos”. Sí que es cierto que mi música de alguna manera contacta con gente muy diversa. Fuera de España más. *Sortilegio*, el disco, se ha hecho en ambientes muy diferentes como en Arenas de San Pedro, es decir, en un pueblo, en Móstoles... Ha salido de los circuitos de la programación de música contemporánea donde, por otra parte, también ha tenido éxito. Esto para mí es importante.

CP: ¿Qué explicación encuentras a que el público, incluso aquel no entendido, conecte de una manera tan clara con tu música haciendo una evidente diferenciación respecto a otros compositores contemporáneos?

ME: Esto enlaza con alguna pregunta del cuestionario posterior referente a la música española.

CP: Sí. La leo: ¿Qué posición crees que ocupan actualmente los compositores españoles a nivel internacional?; ¿Qué opinas sobre el definirse o no como español dentro del medio profesional, en cuanto al lenguaje musical propiamente dicho, y en relación a posiciones políticas o sociales?

ME: Bueno, por un lado, está la parte estética. Precisamente Leonardo Balada comentaba que cuando vas a una exposición de cuadros de gente no especialmente buena, de gente normal, siempre ves una personalidad muy definida. Incluso puedes decir “esto es japonés”. Durante un período, sin embargo, la música contemporánea de los 60 y 70 ya podía ser coreana, francesa, etc. que “sonaba igual”. Para mí y para él, hay algo que parece raro y que, de nuevo, parece unido a la academia y la influencia de un tipo de escuela que uniforma.

En la búsqueda, más que búsqueda yo diría encuentro, de lo que es mi lenguaje, creo hay muchos elementos que cuando, se escuchan fuera de España hablan de mi origen. También aquí, por supuesto. La última persona que me lo comentó fue Genoveva Gálvez, quien me decía unos “oles” y añadía “¡Pero qué española eres!”. Me encantaba escucharlo. También fuera de España, incluso todavía más: “¡Es que tu música es profundamente española!” A veces es bastante claro y otras veces es más sutil. Creo que en mi música hay elementos que sin buscarlos forman parte de lo español y de lo oriental en España. Últimamente compongo con cierta modalidad. No tonalidad en el sentido de lo que es una tónica, aunque casi siempre tengo el eje de un sonido, pero no en el sentido tonal. La tonalidad no es solamente que haya una tónica, es una serie de relaciones armónicas. Hay un carácter modal en mi música. Respecto a la forma incluso los críticos hablan de que es un estilo rapsódico, creo que en cierto modo puede que sea cierto porque está unido a este aspecto bastante personal de la narración. Llorenç Barber comenta respecto a mí diciendo que “nos embarca”, “contadora”, etc. Pero, sin embargo, en mi música hay un aspecto que los críticos no perciben, Balada sí, porque tienen una visión muy clásica, muy clásica del Clasicismo, o de estructuras muy alemanas.

CP: Cuando tú planteas una composición determinada ¿Sigues fielmente una estructura predeterminada?

ME: A veces sí. Pero trabajo con formas distintas. Por ejemplo, una forma en que yo trabajo mucho y que poetas y pintores sí perciben y encuentran en mi música es la espiral. Lo perciben porque, quizás, escuchan de una manera más directa, sin pasar por el tamiz del conocimiento del creador musical. En seguida la ven. Uno de ellos me comentó respecto a una partitura: “Lo curioso de tu espiral es que no es una espiral que me lleva hacia afuera, sino que me lleva hacia dentro y que se hunde en el interior”. Me hacía gracia porque mi intención era hacer una espiral hacia arriba, entonces me dije “¡No lo estoy consiguiendo!”. Luego me di cuenta de que es lo mismo, porque son imágenes, porque si te lleva hacia adentro, probablemente, te lleva hacia arriba. También los intérpretes captan esta forma y tocan con gusto mi obra, cosa que es muy de agradecer. En general, he tenido muy buenas críticas en mi vida, pero también ha habido otras no tan buenas. Por ejemplo, *Sortilegio* no tuvo buena crítica al comienzo. Hay una persona que me hizo una crítica muy rara y cada vez que me ve parece que se derrite, como si al pobre le hubiera entrado un complejo de culpabilidad...

CP: Hay dos temas que los has tocado muy rápidamente: la improvisación como medio de composición y la intencionalidad didáctica o pedagógica de algunas de tus obras.

ME: Creo que es compositor no solamente aquel que escribe en una partitura. Con esta visión me uno a mucha gente en España y fuera de ella. He practicado esa forma de hacer música, pero, curiosamente, en la actualidad estoy en un período en el que mi música en su mayoría está “muy escrita”. Hay algunas cosas que son también lo que podríamos llamar “música abierta” o de partitura que más o menos expone un camino, impulsa dentro de unos parámetros. Pero en su 90% yo diría que mi música es partitura escrita y con todo muy detallado. El otro camino está ahí. Últimamente he practicado menos la improvisación. Ahora hay ciertos indicios de que voy a regresar. Lo que sí hago es incluirla siempre en la

parte pedagógica. Y hablando de pedagogía, cuanto tú te refieres a mis obras y a la pedagogía, digamos que lo que intento en mi vida es integrar, porque estamos aquí para integrar. Uno de los aspectos que trato de integrar es precisamente esos diferentes aspectos de mi profesión. Por otra parte, he sido narradora, por otra, soy compositora y trabajo en la pedagogía. Así que, en mi obra como compositora me encanta también hacer un trabajo que tiene que ver con la pedagogía y con la narración. Siempre creo, como pedagoga, en una parte lúdica bastante fuerte en la enseñanza.

CP: También eres profesora del método Suzuki.

ME: Digamos que me defino y construyo más por mi propio camino a nivel de pedagogía. El método Suzuki fue iniciado por un japonés que el año pasado murió dos meses antes de cumplir cien años. Es un método que trabaja con niños a partir de los tres años. Yo he hecho toda la formación Suzuki en Lyon durante cuatro años y voy a hacer el quinto para poder impartir la formación a profesores. Me parece una pedagogía sumamente bien hecha, no solamente musicalmente hablando. A veces tiene críticas que vienen de dos canales: del desconocimiento, de coger aspectos muy superficiales del método. Por ejemplo, se comenta “¡Ah, pero los niños del método Suzuki no saben leer música!”. Los niños de método Suzuki leen música cuando llega su momento. El segundo canal es que hay gente que, como suceden en todas partes y con otras cuestiones, bajo el título de *Método Suzuki* hacen cualquier cosa y no tienen la formación que, por otra parte, es muy seria. Es verdaderamente como un doctorado. Son cinco años.

CP: Sí, verdaderamente a mí me ha llamado la atención la exigencia en la formación.

ME: Es un régimen muy estricto y jerarquizado de exámenes. El año que viene en España, si Dios quiere, otra persona y yo nos presentamos a los exámenes y si los superamos seremos las primeras en nuestro país que podremos hacer la formación del profesor. En Europa me parece que son nueve o diez las personas que tienen esta titulación. Muy poca gente. Me gusta mucho trabajar con niños porque todo lo que es intuición, presencia, sinceridad, está en ellos, y no te puedes escapar. Trabajo con niños pequeños hasta llegar a la formación de profesores. Con los pequeños es el trabajo más difícil. Es lo que más energía te lleva. Te puedo decir que tengo varios alumnos, empezando por mis hijos, que comienzan ya a alcanzar el nivel profesional. Realmente son músicos que tienen el instrumento muy integrado y, además, todos son capaces de improvisar, cosa que es muy rara en nuestro sistema educativo. Todos se sienten muy cómodos y cada uno, además, con un lenguaje diferente.

CP: Creo que ahora podríamos tocar algo que tiene que ver con la cuestión de la pedagogía y la ideología social, política ¿Es la música un arte con un potencial de mensaje político o social? ¿Es la música un arte que puede tener un valor ético en un momento determinado? Llorenç Barber dice que tu música cura, por lo tanto, le está dando un valor ético, terapéutico. También tenemos la concepción de concebir la música como un medio para alcanzar la exquisitez en el ser humano. ¿Qué piensas de todo esto?

ME: Personalmente no me incluyo ahora dentro de un posicionamiento político. Sin embargo, el tema es muy sutil porque en realidad siempre hay un posicionamiento político como cuando tú ves en mi vida eso que llamas transgresión y que nunca ha sido querida, sino que es el resultado de una búsqueda. En realidad, sigue pasando, sigue funcionando. Por ejemplo, cuando hablo de determinada estética que casi estaba prohibida en un momento y luego se forma como una nueva dictadura. De nuevo estoy nombrando lo mismo y de nuevo hay un posicionamiento. Es una aparente contradicción, pero la confirmo. Profundizando un poco, para mí la música no es un fin. Sí es como todo lo demás, una herramienta en ese caminar que es nuestra vida. Ha habido gente en esta Tierra que sí ha conocido el valor curativo de la música, el valor transformador de la música. Si sale en mi música no será porque yo lo haga directamente sino porque, si he conseguido en mi persona el curar ciertas cosas con la música, supongo que las manifestaciones musicales que salgan de mí también llevarán eso. No me erijo en un “Maestro” en música, pero supongo que en la medida en que tú sanas tu vida, tú ordenas, en el sentido que se entiende “ordenar” orientalmente: ordenas tus chacras y cuando se está en orden, las manifestaciones que están de ti sean las que sean, algún valor tendrá en ese sentido. Tienen un orden, dicho orden se comunicará con la gente. Eses es mi posicionamiento como persona.

CP: Quiero ahora pasar a otro tema muy en boga hoy en día: la mujer y la música. Tu condición de mujer ¿Ha sido un aspecto positivo o negativo a la hora de desarrollar diversas actividades en el mundo musical? En cuanto a la creación ¿Se expresa la mujer de forma diferente respecto al hombre en relación al contenido y a las formas?

ME: La respuesta a esto ya está en el libro de Marisa Manchado⁶¹. Como soy mujer, obviamente eso tiene que afectar de alguna forma. Porque soy mujer, porque soy española, porque tengo cuarenta y cinco años, por todo. No puedes separar las cosas, porque están unidas. En mi carrera creo que, ante todo, he tenido aspectos positivos, pero no solamente. En general, no he tenido mayor problema por ser mujer, aunque también esa aseveración se debe a mi visión optimista de la vida. En una ocasión, y no voy a mencionar los nombres de los protagonistas ya que son muy conocidos, después de que a una compañera, Marisa Manchado, le hubieran hecho un encargo de una ópera⁶², fui a solicitar igualmente ese encargo. Los responsables me respondieron “por supuesto, pero el año que viene no se puede porque no va a ser dos años seguidos una mujer la que reciba el encargo”. Lo peor es que yo respondí “¡Claro!” y cuando salí del despacho dije “¿Cómo que claro? O sea ¿los hombres pueden tener encargos durante siglos y las mujeres no pueden tenerlos dos años consecutivos?” Recuerdo que cuando se lo comenté en Estados Unidos a Leonardo Balada me dijo “Si esto te hubiera sucedido aquí, al día siguiente lo dices en todos los debates y asociaciones de mujeres, y te dan el encargo y echan a esta persona de su cargo”. Eso lo menciono porque me conozco y tengo tendencia al optimismo, a ver lo mejor. Lo mejor existe, pero también lo otro...

⁶¹ Marisa Manchado comp., *Música y Mujeres: género y poder*, Cuadernos inacabados, núm. 29. (Madrid: Editorial Horas y horas. Librería de Mujeres, 1998), 232-234.

⁶² *El Cristal de Agua Fría*, ópera de Marisa Manchado y Rosa Montero de 1994.

En cuanto a las mujeres compositoras, en España, creo que son magníficas. Hay un grupo muy sólido de compositoras y creo que, además tenemos, ya la misma fama fuera de España. Hay figuras muy fuertes, algunas no tan conocidas, pero con mucha personalidad. En el libro de Marisa hay comentarios, respuestas de compositoras que me gustan mucho, especialmente de las más jóvenes. Había alguna que decía “¡Yo no voy a hacer un cambio de lenguaje, ni voy a incluir una forma nueva!”. En estas cuestiones, y lo sabes porque hemos estado en algunas charlas juntas, hay que cambiar la manera de apreciar las cosas, que siempre es parcial. Siempre vemos poco. Por eso hay división, porque nunca vemos la unidad. Ves en partes. Desde esa visión se ha glorificado como genio el que ha hecho tal o cual cosa, y aquella compositora decía en el libro de Marisa que su intención no era asumir esa visión. Eso ya es un cambio de actitud. Siempre siento esa veracidad de poner toda la carne en el asador, no esa actitud “blandita”, sino precisamente una actitud que conlleva bastante dolor, porque la búsqueda siempre pasa por el dolor.

CP: Para ir terminando, quisiera que me hablaras un poco más de algo que ya has comentado. Me da la impresión de que no tienes que multiplicarte para desarrollar todas tus actividades, sino que responde todo a una misma energía, y que dichas actividades se complementan. Es decir, pedagogía, composición, interpretación, todo está perfectamente unido. Es la expresión múltiple de algo único.

ME: Yo lo siento así, pero este sentirlo así es el resultado de un camino y de un trabajo. No lo he sentido así en otros momentos en los que he sentido todo ello todavía separado y con mucha energía. Ahora no, ahora hay una sola cosa, un solo fluido que se manifiesta de distintas formas. Cuando empiezo a sentir estrés, que lo siento como todo “bicho viviente” y más en nuestra profesión, siempre es un “¡Ah, alerta!”. Y de nuevo, en el nivel que sea, las cosas en orden. La casa en orden. Que la casa es esta, la que llevamos. A partir de ese tipo de posicionamientos vas ordenando. Ordenar es una palabra importante, como corazón, y debe ser bien entendida. Es un orden interno, no externo, aunque se tiene que manifestar externamente.

CP: ¿Cuáles son las contribuciones que consideras más personales, genuinas, y/u originales de tu trabajo como compositora? ¿Cuál es tu búsqueda? ¿Cuál crees que es tu aportación a nivel musical?

ME: Creo que en realidad está dicho en todo lo anterior: tengo un lenguaje personal. El último que me lo comentó fue Malcom Singer, un compositor inglés que dirige ahora la Yehudi Menuhin. Singer me decía respecto a mi lenguaje “es eso lo que intento decirles, como cuando estudiaba con Nadia Boulanger y ella me hablaba de todo esto y tiraba las obras diciendo: “Esto está muy bien, pero eso no es usted. No haga eso. Eso está bien para aquella persona, pero para usted no”. Pienso que la sinceridad conmigo misma está en mi lenguaje porque si no te mueres, en el sentido de que te divides, te separas y al final acabas hecho polvo. Si hay algo en mi lenguaje, será eso y lo demás ya es el fruto de cada una de las obras. Supongo que, como siempre, habrá unas más conseguidas que otras.

CP: Por último, ¿Cuáles son sus actuales proyectos?

ME: Ahora he acabado de escribir, aunque siempre falta alguna cosa, una obra que reúne todo de lo que estamos hablando. Es un encargo del CDMC para el Festival de Alicante. Tiene una hora de duración con música y textos. He escrito el texto, ya que escribir es también una de las cosas que más me gusta, y lo estoy haciendo cada vez más. Se trata de un concierto, una suite dedicada a los niños. Está basada en el horóscopo chino con sus doce animalitos. Consta de diecinueve partes porque además de los doce animales, hay seis viajes que unen cada par. Su comienzo es el país del silencio y, además, los intérpretes van a ser mis hijos y otro chico, todos ellos en vías de formación musical, no son profesionales. Es decir, tiene un carácter de tipo pedagógico y, por eso, lo tocan ellos. Tiene su sentido, y desde ese sentido ha nacido y, además, lo narro yo.

Por otra parte, voy a escribir una música para un grupo de teatro. Hay algunos proyectos de los que me da un poco de miedo hablar. No está confirmado, pero para el año que viene, hay otro proyecto que sería una obra para orquesta, coro y solista para celebrar el Jubileo del año 2000, en el Vaticano. Es la orquesta del Lluire quien lo va a hacer.

CP: Sí, es el tema de *Donne in Musica* de Adkins Chiti.

ME: Sí, pero ahí no solo hay mujeres, también hay compositores. Estamos Salvador Pueyo, Mariana Martínez, la compositora del XVIII, y la primera obra sería la mía. Eso me hace mucha ilusión.

CP: Muchísimas gracias por tu tiempo. Charlar contigo ha sido muy interesante.

ME: Muchísimas gracias a ti.