CUANDO TODO ENCAJA

*APUNTES SOBRE CREATIVIDAD



RAÜL REFREE

DEBATE

Cuando todo encaja

Apuntes sobre creatividad

RAÜL REFREE

DEBATE

A Mar

No em plau el gripau docte. Cap fórmula. Cap secta. Dels mestres no sóc còmplice per enclotar l'enigma amb cap dogma.

JOAN BROSSA

Prólogo

Cuando contaba poco más de veinte años tuve que buscar un nombre para mi proyecto musical en solitario. Elegí Refree, porque así me habían llamado unos amigos durante la adolescencia. Este nombre me ha acompañado hasta ahora, y ha estado más presente en mi vida que mis apellidos reales. Hoy, a mi hijo de quince años sus compañeros de clase también lo llaman Refree. Al principio me inquietaba que pudiera sentirse mal por ello, pero veo con orgullo que se identifica con ese apelativo. Durante mucho tiempo renegué en secreto de aquella elección de nombre artístico: no me gustaba la forma en que lo había escrito, con dos es, como *free* («libre» en inglés). Visto con perspectiva, este juego de palabras con la idea de libertad ha acabado definiendo mi manera de entender la música. Hoy no solo me siento identificado con el nombre de Refree, sino que encaja con quién soy.

Hace algo menos de un año, Sergi Siendones se puso en contacto conmigo a través de Instagram para hacerme una propuesta editorial: quería saber si me apetecía escribir un libro. No especificó más. Recuerdo que, durante nuestra primera llamada, estaba sentado en unas escaleras en la casa de mis padres, en Lleida, con la cara bañada por la luz de un precioso día primaveral. La temperatura era perfecta, invitaba a soltarse y a disfrutar de la vida.

A lo mejor fue por eso, por la sensación de que en aquel momento todo parecía encajar, que sin dejarle terminar le dije que hacía tiempo que tenía ganas de escribir un libro; que años atrás, durante una gira por Estados Unidos, dediqué las interminables horas de los trayectos en minibús, o en aeropuertos y aviones, a redactar algunos capítulos desordenados, textos de ficción sin un objetivo claro. Sabía que era tan solo un inicio, pero se los podía mandar para que les echase un vistazo. Él, educado y tranquilo, supo dirigir con cordialidad la conversación hacia su objetivo, sin desmerecer lo que acababa de contarle. Me comentó que más adelante podíamos hablar de ese libro, pero que, ahora, a él y a la editorial que representaba les interesaba que escribiera sobre mi proceso creativo. Me proponían un ensayo sobre mi manera de entender la creación, un libro personal que describiera mi forma de relacionarme con la música y que ayudara a mis lectores a enfrentarse ellos mismos al arte y a la expresión personal. Aquello eran palabras mayores que resonaron en mí, y que invocaron rápidamente una multitud de miedos y reticencias. Colgué la llamada con menos entusiasmo del que había mostrado en un principio, avergonzado por mi atrevimiento, pero con la promesa de que lo pensaría y le daría una respuesta en un par de semanas.

Me gusta teorizar sobre lo que hago, articular el sentido de mis decisiones y las de los demás. El plano conceptual es muy importante en el arte. Por eso, también lo es la reflexión sobre la obra: entenderla desde un punto de vista teórico para descifrar todo aquello que sucede en el ámbito emocional mientras creamos. Analizar mis reacciones frente a decisiones artísticas ha sido tanto una manera de conocerme a mí mismo como de recrear momentos

de inspiración y evitar los de desconexión. Suele ser al responder a entrevistas, por ejemplo, invitado a teorizar sobre mis obras, cuando mejor he logrado entender mi trabajo. En las conferencias y clases magistrales que he impartido me he sentido cómodo reflexionando sobre mi proceso creativo y los misterios del talento. En el mejor de los casos, esos momentos funcionan a modo de psicoanálisis, pues me ayudan a tomar distancia de acciones que operan como un acto reflejo. Cuando logro verbalizar el acto, cuando pongo palabras a lo que surge del inconsciente, tengo la sensación de que las ideas pasadas encajan con el presente y que, de alguna manera, blindo pequeñas parcelas de mi interior. Pero hay una diferencia considerable entre eso y escribir un ensayo para aleccionar a otros sobre algo que me provoca tanto respeto como es el arte. Así que pasé muchos días dándole vueltas a la idea del libro. Por un lado, el proyecto me ilusionaba y me sentía capacitado para hablar del tema. Por otro, no me veía dando lecciones a nadie, ya que esa posición es contraria a mi manera de entender la creación, dúctil y anárquica, alejada de patrones y que responde siempre al momento, a una sensación epidérmica. Además, nunca me ha interesado la docencia; siempre que me lo han propuesto, he declinado la invitación alegando que no puedo explicar lo que todavía no entiendo, que soy incapaz de enseñar una materia que está en constante movimiento. ¿Cómo podría instruir a unos alumnos si me cuesta explicarme el porqué de mis decisiones?

Quedé con Sergi, esta vez en persona, en el bar La Camila de Barcelona, para compartir mis dudas con él. Me presenté con la certeza de que la reunión sería un mero trámite para abandonar el proyecto, pero me equivocaba. Sergi supo calmar mis

preocupaciones, calificándolas de «habituales», y me animó a redactar un primer capítulo a modo de prueba para decidir con conocimiento de causa si merecía la pena seguir. Aún hoy me sorprende lo convencido que llegué a mi estudio tras el encuentro, con energía renovada y ganas de ponerme a escribir cuanto antes.

Al abordar la tarea pocos días después, me di de bruces con la realidad. Estaba obsesionado con encontrar una voz propia, una manera de expresarme. Me aterraba la pretenciosidad, querer parecer escritor cuando no lo soy. Cuando leo a otros, me muestro implacable: me cuesta mucho entrar en un texto si su tono o su estilo no me agradan; tiendo a abandonar libros a la mitad si me irrita el modo de usar las palabras o de construir las oraciones. Ser muy crítico como receptor suele ser perjudicial en el momento de tomar la palabra (he conocido a personas muy inteligentes bloqueadas por su enorme capacidad crítica), y eso era también lo que me pasaba a mí. Estaba a punto de abandonar, de admitir que el encargo era un regalo envenenado. Cada vez que escribía me sentía fuera de lugar, como si aquello de lo que hablaba fuera antinatural. Trataba temas que muchos otros ya habían explorado antes, y de una forma más erudita. Nada de aquello respondía a mi manera de entender la creatividad. De hecho, la misma idea del libro empezaba a parecerme contraria a la libertad creativa que yo siempre había defendido, a esa búsqueda de una voz propia sin corsés ni ataduras. Hasta que una noche, sentado frente al piano, con el ordenador sobre la tapa cerrada —como estoy escribiendo ahora, en mi refugio musical convertido en espacio de escritura—, me acordé de mi abuela. Rememoré su forma de tocar, sus dedos cansados, las notas frágiles y, también, la luz que entraba por las

ventanas de la casa. Recordé esa emoción primaria y limpia, propia del hogar de la infancia, del inicio y el despertar. Y me puse a escribir sobre ella, tecleando sin pensar, en un trance muy parecido al que siento al tocar, capaz de situarme en un espacio donde la duda y la voz pierden importancia.

La gasolina del recuerdo duró tan solo unos kilómetros, pero al detenerme supe que había encontrado la manera de trasladar los conocimientos adquiridos a lo largo de los años a las páginas de un libro. La única forma en la que podía encarar este proyecto era a partir de las vivencias, de las experiencias que han forjado mi manera de entender la música y la composición. Ahora sí, la idea del libro encajaba con mi individualidad.

La memoria es peligrosa, es un lago profundo al que vamos lanzando nuestros recuerdos, que casi siempre se hunden en la oscuridad de sus aguas. Para cuando queremos recuperarlos, están llenos de algas y óxido. El recuerdo no es fiel a la realidad, sino una adaptación de lo ocurrido a quien somos ahora, a la persona en que nos hemos convertido. Consciente de esta limitación, he intentado unir las piezas de mi memoria para dar sentido a la concatenación de hechos que me convirtieron en el músico que soy. Eso me ha permitido escribir acerca de muchos conceptos, más de los que esperaba en un principio. He intentado hacerlo con sinceridad y humildad, sin adornos superfluos, con el deseo de profundizar en lo que creía importante. Nunca he pretendido que lo expuesto en los distintos capítulos aspire a la universalidad, ni que se convierta en una fórmula genérica, sino todo lo contrario: he querido hablar de mi percepción, que no es mejor ni peor que cualquier otra, siempre con la intención de infundir libertad creativa a quien me lea.

A ese futuro lector: espero haber dado forma a un lugar en el que encontrar confort o inspiración. Y espero también que todo esto te encaje.

Barcelona, lunes 17 de marzo de 2025

No sé tocar

Hace unos días, mi hijo llegó a casa acompañado de dos de sus mejores amigos. Como siempre que aparecen, el ruido inevitable de la floración adolescente va unido a cierta timidez que aún conservan de su infancia; y cuando la puerta de mi estudio está entreabierta miran con disimulo, atraídos por las luces y el sonido que emerge del interior. Su mirada es distinta a la que yo tenía a su edad; no les atraen los cacharros de un estudio de grabación clásico, pero sí el proceso de crear. Les parece misterioso y romántico, y ven como sinónimo de éxito la visibilidad pública que a veces conlleva.

Todos ellos escuchan música a diario. Algunos se contentan con los artistas que les enseñan los demás —conocerlos y reivindicarlos les ayuda a sentirse parte del grupo— y otros, en cambio, tienen ganas de investigar y buscan en plataformas e incluso en tiendas de discos nombres más minoritarios conectados con los que ya conocen. La música ocupa un lugar esencial en su vida y en las relaciones que establecen: tienden a ilustrar todo lo que hacen con canciones que les gustan, aunque a veces no les presten atención y solo las tengan como un ruido de fondo constante. No podría decir si todos se emocionan escuchando música, si sienten lo más íntimo de su persona cuando un día una canción los atraviesa con un corte afilado e incontestable, pero sí sé que la música tiene una presencia fundamental en su rutina y que, aunque la oferta infinita a la que están acostumbrados pueda restarle valor a la materia prima, le dan muchísima importancia.

Mientras grababa concentrado un sintetizador para Gala i Ovidio, noté que una mirada se me clavaba en la nuca. Al detener la reproducción y girarme, vi por la rendija de la puerta los ojos de Roger, uno de los amigos de mi hijo. Roger es un chico espabilado, de buen corazón y muy sensible con los demás. Es muy empático y tiene un carácter muy sociable. Le gusta estar fuera de su casa, pero no para huir del entorno familiar, sino por las ganas de conocer gente nueva. Cuando aparece, siempre intento pasar un rato con él, y sé que, aunque no toca ningún instrumento ni muestra una inclinación natural hacia el arte, siente curiosidad y le apetece pasar por el estudio y escuchar algún fragmento de lo que estoy haciendo. No acostumbra a preguntar, simplemente se sienta a mi lado y se queda absorto en el sonido que emerge de los altavoces; a veces, pone cara de sorpresa, como si no esperara que la música pudiera envolverlo de esa manera. Siempre me dice que está muy bien, pero no entra en detalles, en parte por educación y en parte porque ha disfrutado la experiencia y eso le basta. No creo que él se ponga esta música en los auriculares cuando está en su habitación, pero intuyo que ese momento en el estudio, escuchando una canción sin terminar y que suena con aristas, sin pulir, le parece intenso y lo disfruta. A mí me llena ver un efecto tan directo y real, sin las barreras de los formatos o los escenarios; no necesito más respuesta que esa.

El sintetizador que estaba tocando es un aparato pequeño y divertido, que parece más un juguete que un instrumento. No tiene teclas, funciona con unos sensores que detectan la posición de los dedos y emite texturas muy curiosas y bastante incontrolables. Su atractivo reside en gran parte en ese carácter salvaje que obliga a

tocar de una forma distinta a como estamos acostumbrados. A veces hacer música tiene un componente lúdico muy fuerte, parecido a trastear con juguetes. Me encantan los instrumentos que te fuerzan a tocar de una manera distinta, que no dominas al cien por cien y te sorprenden con reacciones inesperadas; instrumentos que se convierten en interlocutores. Demasiadas veces buscamos no perder el control, estudiamos a fondo los terrenos de juego y cada movimiento; detestamos que nos lleven la contraria y nos aferramos a una verdad unívoca, olvidando que soltar las riendas y abandonarnos a los elementos, dejar que nos contradigan y nos confronten con lo que ya sabemos, también es una forma interesante de inspiración.

Lleno de curiosidad por saber qué podía salir de sus manos con un teclado como ese, le pregunté a Roger si le apetecía tocarlo. Pensé que, al ser un objeto tan poco ortodoxo, tan alejado de las formas serias y rigurosas de los instrumentos tradicionales, podría romper su timidez y atreverse a experimentar como si fuera una consola portátil o un iPad. Su negativa me sorprendió hasta cierto punto. No es la primera vez que ofrezco a un amigo que no es músico probar alguno de los instrumentos que tengo por casa, y la reacción es casi siempre de timidez o de cierto temor a hacer el ridículo delante de un profesional. «No sé tocar», me dicen, como si haber estudiado fuera imprescindible para hacer sonar un objeto. Aunque, como músico, me parece absurdo no intentarlo, no suelo insistir porque detecto una tensión extraña en el otro, una mezcla de miedo y respeto por algo que consideran ajeno. Una barrera mental que impide ver la música como un juego, como un acto divertido, que se ha ido sedimentando a lo largo de los años en el subconsciente

colectivo: tan solo aquellos bendecidos con el talento y las capacidades musicales tienen el privilegio de poner sus manos sobre el instrumento; tan solo los que saben, los que poseen el conocimiento, pueden tocar. Para el resto de los mortales, la música deviene un ente inalcanzable, un arte que pueden escuchar, pero nunca interpretar. Sin embargo, la música, en su esencia más pura, es un lenguaje universal que no requiere palabras ni títulos, solo curiosidad y ganas de explorar. ¿No es irónico que algo tan antiguo como el acto de generar sonido —probablemente una de las primeras formas de comunicación humana— haya sido encapsulado en un molde tan restrictivo?

A los niños pequeños les cuesta mucho menos. Basta sentarlos al piano y observar cómo ponen las manos sobre las teclas e interpretan una creación visceral y sincera, reaccionando tanto a los sonidos como al tacto y al movimiento. A ellos se les permite, no cargan con la presión del aprendizaje ni el respeto hacia la profesión, simplemente tocan lo que sienten con total libertad, disfrutando del momento; y los adultos no solo lo toleran, sino que celebran esa libertad. Aplauden la espontaneidad, quizá porque los conecta con algo olvidado en ellos mismos: una época en la que se atrevían a crear sin juicio. Eso debería ser suficiente. A mí me encanta ver a niños muy pequeños entregándose a la percusión o a un teclado, me quedo escuchando atento y profundamente sorprendido por la existencia de un discurso musical a tan temprana edad y de una coherencia conceptual innata. A nadie, ni a sus padres ni al resto de los presentes, le preocupa que el niño pueda tocar mal o bien, todos se muestran abiertos a una experimentación artística que probablemente más tarde criticarán o no permitirán.

Una de las razones por las que me cuesta enseñar una pieza mientras todavía la estoy creando es porque, con demasiada frecuencia, tan solo me ofrecen su opinión aquellos que creen tener un criterio firme, aquellos que gozan de confianza en su manera de entender el arte, aquellos que creen saber. En cambio, cuando le pregunto su opinión sobre una obra concreta a una persona cercana que no se dedica a la música ni al periodismo musical, se muestra incómoda y reaparece esa necesidad de dejar claro que no tiene conocimientos en la materia, que su opinión no es útil. Como si el hecho de no haber estudiado música o de no tocar un instrumento con asiduidad negara la posibilidad del gusto y el criterio; les intranquiliza romper algo con sus palabras o llevarme por un camino equivocado. No se dan cuenta de que no se trata de saber mucho. La música es un arte abstracto, difícil de describir con palabras, pero muy directo en el plano emocional. Podemos decir si nos gusta o no con la misma placidez con la que expresamos si una comida nos sabe bien o si un perfume nos agrada. El criterio se puede educar, por supuesto, podemos revestir de argumentos nuestra experiencia emocional y estética, enriquecer nuestro juicio, pero hay algo puramente visceral en la recepción de una obra. Por eso, las opiniones libres y menos versadas son muy necesarias en momentos de inseguridad creativa, porque pueden resultar las más inspiradoras gracias a su transparencia. Seguramente, nos beneficiaríamos de crear espacios donde esas opiniones diáfanas se sintiesen cómodas para emerger, recordando que lo importante no es el conocimiento, sino la emoción sincera, que, desprovista de filtros intelectuales, es donde reside un tesoro que muchas veces se pierde entre los juicios más elaborados.

A menudo pienso en la cantidad de personas que podrían expresar grandes cosas si tuvieran la oportunidad de hacerlo y que, sin embargo, quedan silenciadas por una concepción de la creación demasiado rígida e implacable. Mi propio impulso creativo, si no fuera tan cabezota, habría quedado sepultado bajo las broncas y los golpes en la mano de mi profesora de piano. Se me aparecen aún, de vez en cuando, los recuerdos de aquellas clases eternas delante de un piano de cola, con una mujer mayor de la alta burguesía catalana que nunca pudo ser concertista. Era incapaz de comprender el instrumento y su manipulación como algo divertido. A ella le debo los ataúdes con teclas que poblaron mis pesadillas durante mucho tiempo. Tras sus clases, tardé casi diez años en volver a tocar un piano acústico. Y no soy el único con estas experiencias: he conocido a muchos músicos, algunos de ellos más jóvenes que yo, a los que han maltratado con un aprendizaje totalmente alejado de la idea de diversión. Profesores que, en lugar de transmitir el amor por la música, han inculcado una idea equivocada y nociva del acto de tocar un instrumento, competitiva y culpabilizadora, convirtiendo el placer de los inicios, la razón por la cual tocamos un instrumento, en angustia y vómitos. Me sorprende que siga ocurriendo. Hace poco me encontré con dos pianistas recién graduadas del conservatorio que han acabado los estudios odiando su herramienta sonora, incapaces de relacionarse con las partituras y con su ejecución de una forma sana y equilibrada debido a un aprendizaje enfermo. Como ya planteaba Bernhard en su novela *El malogrado*, durante muchos años se ha entendido la enseñanza musical como un proceso de confrontación individual que fomenta la competencia y donde únicamente sirve ser el mejor. En la novela, el encuentro de

dos aspirantes a concertista con Glenn Gould no solo da al traste con sus aspiraciones, sino que los enfrenta a una verdad incómoda: el reconocimiento de su propia finitud frente a una genialidad percibida como inalcanzable; si no puedes ser el mejor, más vale dejarlo. Tan solo se valora la excelencia reglada, olvidando que en el arte hay muchas maneras de entender la supuesta excelencia.

En las escuelas, suele pasarse por alto que su principal cometido es formar buenas personas. Educar a individuos completos, que sean capaces de expresar sus inquietudes artísticas con personalidad. Proporcionarles los recursos necesarios, teóricos y prácticos, para que así suceda. Pero, en muchos casos, siguen obcecados en unas reglas que pocas veces se adaptan a cada alumno. Entender la teoría o practicar durante muchas horas al día no da una visión completa ni ofrece la apertura de miras necesaria para afrontar el proceso creativo con singularidad. De hecho, la obligación de estudiar constantemente, sin tregua, resta un tiempo muy valioso para experimentar la realidad exterior, para impregnarse del trabajo de los demás y relacionarlo con nosotros y con lo que hemos aprendido. El problema de una formación excesivamente técnica o basada en el perfeccionamiento mecánico es que puede ahogar esa chispa de exploración, de juego, que constituye el motor de la creatividad. Dedicar tiempo a nutrirse del arte de forma no académica —ya sea admirando o criticando una pieza musical o una novela— es fundamental para construir un discurso propio y alimentar una capacidad creativa rica en recursos. La singularidad artística no nace únicamente de la repetición ni del conocimiento acumulado, sino de la capacidad de integrar experiencias, emociones, intuiciones y, sobre todo, de abrirse a lo inesperado.

La observación es uno de los pilares de la creatividad. No solo de las obras ajenas, también de nuestro alrededor. La naturaleza, los edificios, los objetos que utilizamos en el día a día: atender a lo que nos rodea es la manera más directa de alcanzar un concepto de belleza propio. Expandir nuestra percepción del mundo, abiertos a maravillarnos, nos ayuda a descubrir nuestra propia noción de belleza, que poco tiene que ver con su versión académica. El gozo de alimentar nuestros gustos sin límites ni opiniones preconcebidas, libres e incorruptos como un niño en las gradas del circo, es mucho más fructífero que cualquier clase magistral. Con el tiempo, he aprendido a mantener cierta frialdad en los momentos más duros del proceso creativo: cuando no encuentro una salida y parece que cada vez voy a peor, sé que la mejor solución es parar y renovar la inspiración con un buen paseo o visitando a un amigo. Algo que años atrás podía aumentar mi estrés es hoy un recurso conocido y amable que casi siempre funciona con muy buenos resultados. En mi caso, la repetición obsesiva se parece a un sistema de combustión que absorbe todo el oxígeno y acaba apagando la llama. Necesito abrir los pulmones mediante la observación de la naturaleza o una conversación ligera y trivial que reste importancia a mis obsesiones, y que me ofrezca, sin forzarlo, una nueva perspectiva de la obra.

Desde hace algunos meses, dedico parte de mi tiempo a un proyecto que explora la influencia del paisaje en la expresión artística. Para ello, combino paseos en bicicleta, que considero el medio de transporte ideal para entender un territorio, con la composición musical. Influido por lo que he visto en cada ruta, y también por una notable sensación de cansancio, doy forma a una pieza ligada a la experiencia de las últimas horas. Es un ejercicio

sencillo que me recuerda que todos estamos rodeados de lo necesario para crear, ya sean majestuosas montañas o montones de álbumes apilados. El cuerpo se convierte en material conductor para el acto creativo y el agotamiento físico me libera de resistencias y filtros, así como la observación del paisaje desbloquea las arterias de la creación. El trayecto es, en el fondo, una invitación a rendirse, a dejar que el entorno, las emociones y los sonidos tomen el protagonismo. De alguna manera, esa fatiga nos acerca a lo esencial: lo que somos capaces de crear con los recursos que nos quedan en ese momento.

Fue gracias al cansancio que pude disfrutar del piano una década después de las clases de mi infancia. Un día, agotado tras los exámenes de Periodismo de la universidad y la falta de sueño de aquellas semanas, me senté en la banqueta del piano de casa de mis padres, del que me había apartado durante años. Buscando descanso en esas cuatro patas y en la madera de pianola antigua, olvidé los rencores acumulados y empecé a tocar. Incapaz de recordar nada, las manos se expresaron solas sobre el teclado, torpes y sin rumbo, improvisando algunas notas somnolientas, encontrando nuevos mecanismos de expresión en el instrumento. Las partituras reposaban sobre el piano, cerradas eternamente, y los conocimientos adquiridos en las sombras adoptaban un nuevo significado con la improvisación. Aquello fue el principio de una relación intensa y nueva que dura hasta hoy y que, a pesar de los momentos de crisis, sigo viviendo como un romance.

Minué

El piano no siempre ha estado donde está ahora. Es curioso que, siendo un instrumento tan apreciado en la familia, haya acabado en un cuarto donde se guardan trajes viejos que nadie se pone y una virgen de metro y medio que no ve la luz del día. Cuando yo era pequeño, el piano estaba en el otro extremo de la casa, en la galería que da al comedor. Un lugar fantástico, posiblemente el mejor para evadirse y encerrarse en un mundo propio.

Si sabes cómo ha terminado ese espacio, con ventanas de aluminio y muebles gastados por el sol de verano que solo sirven para guardar alguna vajilla olvidada, parece imposible creer que allí empezó todo. Pero entonces lucía muy distinto: los marcos de las ventanas eran de madera antigua, con cristales velados por rugosidades en su superficie, algunos de color verde botella, y la luz que entraba no era fina y transparente como en otras casas, sino apagada y sin fuerza. No tengo un mal recuerdo de esa penumbra, al contrario. En mi casa siempre se ha preferido la oscuridad, y ese ambiente sombrío evoca una sensación cálida y agradable en mi memoria. El piano estaba colocado contra la pared, vigilado por la imperturbable torre de la iglesia franciscana de la calle Calaf de Barcelona. Aunque no se encontraba muy lejos de la cocina, el pequeño arco de madera que separaba el comedor y la galería siempre fue para mí una puerta invisible, como si esa habitación no perteneciera a la misma casa, o como si no fuera en absoluto parte de una casa, sino una cabaña en un árbol.

Yo no era el único que utilizaba la galería. A mi abuela le encantaba ese espacio, sobre todo para dormir la siesta después de comer. También le gustaba tocar el piano, aunque solo muy de vez en cuando, porque no se acordaba de las piezas que había aprendido de pequeña y, además, porque las manos ya no le funcionaban con ligereza. Quizá enfrentarse al instrumento de su infancia provocaba que se diera de bruces con su avanzada vejez, así que tocaba cada vez menos. Pocas escenas guardan un lugar tan preciado en mi memoria como cuando se sentaba en la banqueta e interpretaba una pieza sencilla de Mozart. Esos compases de un minué inestable son mi primer recuerdo profundo relacionado con la emoción de la música. Mi madre también tocaba el piano, aunque más seria y con una pose más firme, casi enfadada consigo misma, pero fueron los dedos titubeantes de mi abuela, equivocándose y repitiendo con lentitud fragmentos de una pieza que no recordaba bien, los que me abrazaron y encendieron en mí el deseo de hacer lo mismo.

Con los años he descubierto que los dedos renqueantes e inseguros de un músico mayor me conmueven mucho más que cualquier virtuosismo técnico. Recuerdo que la primera vez que escuché al guitarrista flamenco Sabicas tocar con Enrique Morente en *Nueva York-Granada* me entusiasmó su manera de acompañar y, sobre todo, de plantear los pasajes instrumentales del disco, las falsetas. Sabicas, que fue un guitarrista pionero y excelso en lo técnico, llegó a ese disco muy mayor y con las manos cansadas. En las canciones, que se grabaron en Madrid a principios de los ochenta, los tiempos son lentos por necesidad, y los silencios, aunque podrían sonar incómodos, son preciosos y destilan respeto y

conocimiento. Los dedos de Sabicas no eran rápidos por aquellos días, incluso hay momentos en los que no son capaces de apretar la cuerda como solían hacerlo y las notas suenan menos claras, pero la cabeza del músico funciona con rigor y es capaz de desplegar una sabiduría adquirida con la edad que compensa con creces las dificultades físicas. Fue Lluís Cabrera quien quiso juntar a los dos genios en un estudio antes de que fuera demasiado tarde. El disco me parece una maravilla; es un ejemplo de una manera de entender la música completa y singular, sin espacio para el lucimiento vacuo ni la demostración técnica. El ego está calmado, el arte lo es todo.

Me resulta muy difícil explicar por qué una creación nos emociona, por qué una canción, un cuadro o el pasaje de un libro es capaz de despertar en nosotros un torrente de sensaciones primarias e incontrolables. Pero, si tuviera que hacerlo, recurriría a mi abuela y a Sabicas. Porque si algo tengo claro es que la emoción no guarda una relación directa con la técnica o la precisión. Podemos admirar a un malabarista por su gran equilibrio y por su rapidez, pero es el movimiento minúsculo de un bailarín, un pequeño giro de cabeza o una manera concreta de desplomarse, lo que nos atraviesa. No es la perfección lo que nos conmueve, sino algo mucho más profundo y simple a la vez. Nos pueden gustar muchos aspectos de una obra y podemos valorar otros tantos, pero son muy pocos los que tienen la fuerza de permear nuestra piel, de cruzar nuestra atmósfera sin desintegrarse antes de tocarnos en lo más hondo.

Simplicidad no significa dejadez ni falta de atención. No debe confundirse con poca dedicación o una menor capacidad de trabajo. Cuando me encuentro con instrumentistas y cantantes temerosos de parecer poco ortodoxos, pienso en lo injusto que es asociar la

simplicidad con el desconocimiento. Le damos demasiada importancia al esfuerzo y al estudio, cuando lo realmente importante es si el resultado transmite emoción o carece de ella. La creación nace de lo que hemos aprendido, pero sin la capacidad de dinamitar los cimientos, de ir en contra de lo que ya sabemos, no habría arte.

Al final de su vida, Joan Miró contaba que pasaba más tiempo mirando el lienzo que pintando. No es preciso lucirse para engrandecer la obra; cantidad no es sinónimo de calidad. La emoción reside en lo necesario, en la esencia, y esta no tiene una forma concreta: puede estar en lo mínimo, pero también en el caos. En la creación, resulta imprescindible olvidar lo aprendido, el automatismo es el enemigo y el instinto lo es todo. La única manera de enfrentarse a ello es empezar con la página en blanco y escribir con la mayor sinceridad.

No hay otra forma de crear que desprendernos y dejar que el proceso fluya libremente por nosotros, sin intentar controlarlo. Por eso defiendo un aprendizaje basado en los propios intereses y que parta de la necesidad de expresarse. En el ámbito creativo, estudiar debería equivaler a buscar los recursos adecuados para materializar una intuición; de poco sirve aprender antes de que aparezca el impulso. Cuando queremos contar algo, la falta de conocimientos técnicos supone una clara limitación para expresarnos, pero también el empacho teórico, que acaba castrando el talento y generando un miedo a no romper los platos que termina sofocando nuestra naturaleza creativa. Para buscar la emoción, es necesario afrontar cada momento como un niño que no sabe y que no conoce el miedo al error. Debemos ser como una antena y no dar nada por sentado, porque no hay un solo camino ni una única solución. En el proceso

creativo, todo es distinto cada vez y estar perdidos es la única opción.

El compositor y pianista de jazz Masabumi Kikuchi pasó los últimos años de su vida inmerso en una búsqueda apremiante de la simplicidad y de la esencia. Él, que había sido un virtuoso, comparado tantas veces con Keith Jarrett, tuvo que aprender en la vejez a expresarse con menos notas y a una velocidad mucho menor. A los setenta años, seis antes de su muerte, Kikuchi declaró sentirse libre porque por fin había empezado a confiar en sí mismo, sentía su música liberada de las ataduras de estilos e influencias. No es casualidad que al escuchar los discos de Tethered Moon y, sobre todo, los últimos trabajos de Kikuchi en solitario, uno logre entender la importancia no ya de lo que se toca, sino de lo que no se toca.

Silencio

No hace mucho, mi fisioterapeuta me contaba que varios días a la semana visita con su camilla portátil a pacientes con movilidad reducida, y que no me creería la cantidad de personas mayores que viven en pisos donde no cabe nada más. Me habló de pasillos llenos de bolsas y salas de estar repletas de hornos microondas y televisores, que guardan con el cable enrollado por si un día se estropean los que usan (o por alguna otra razón incomprensible). También me decía que, cuando les pregunta si quieren que despeje un poco el pasillo para que puedan pasar sin tropezar, la mayoría le responden que lo deje como está, que no toque nada. Esta imagen me hizo pensar en el equivalente musical a este comportamiento: la aversión al silencio.

Me han entrevistado en programas de radio donde, al tomarme un tiempo para encontrar la respuesta a una pregunta, los locutores se han empezado a poner nerviosos. En esos mismos programas, si suena una canción con momentos vacíos, no dudan en hablar por encima de la música, casi como si un vómito les llegara de lo más profundo, para romper el momento incómodo. Pero ¿incómodo para quién? Vivimos en una sociedad sobreestimulada y tenemos miedo de no alimentar a la bestia. Cada vez menos pacientes y con una capacidad de concentración en caída libre, somos un perro que se persigue a sí mismo, a su propia cola, más rápido, más excitado: un mareo tremendo.

Me recuerda al ruido de una nevera, que no oímos hasta que se apaga: pocas cosas logran transmitir una sensación tan clara de paz

sonora como un frigorífico que deja de zumbar. Así vivimos, inconscientes del ruido de fondo que nos acompaña. El hilo musical del supermercado siempre sonando, que parece no molestar a nadie, pese a lo complicado que me resulta entender que para comprar yogures y cereales necesitemos canciones pop por encima de nuestra cabeza. La compulsión por rellenarlo todo es propia de nuestros tiempos, en los que la norma parece ser huir del silencio y del vacío.

Emitir un sonido es una elección. El motivo por el que alguien elige qué nota tocar, a qué intensidad y con qué actitud da muchísima información. Nada hay más importante para llegar a la esencia creativa como habitar el silencio antes de decidir romperlo. El silencio o la ausencia de sonido constituye la base de toda música, la cama elástica que impulsa nuestro salto al cielo, el solar donde colocamos los cimientos de nuestra obra. Cuanta más importancia le demos al silencio, más emoción le infundiremos al sonido. Se suele considerar la música como una concatenación de notas, pero no se repara tanto en el espacio entre ellas. Como ya ha defendido el director de orquesta Daniel Barenboim, el silencio puede llegar a ser más intenso que el sonido más fuerte y más suave que el sonido más sutil.

No recuerdo el momento exacto en que comprendí la necesidad de encontrar los espacios vacíos para construir mi música. Lo que sí sé es que, con el tiempo, he aprendido a perder el miedo a descartar ideas muy buenas en favor de la canción como un todo, a valorar la emoción global por encima de los detalles y los rellenos, por mucho que me gusten. Ahora soy consciente de que la mayoría de la música que grabo en el estudio va a pasar una dura criba durante el

proceso de edición y de mezcla, y que de las frases que me entusiasman no quedará más que una pequeña parte. En algunos discos me gusta más lo que quito, lo que no toco, que lo que dejo. Y está bien así. Cada vez creo más en la escucha y en la reflexión antes de pasar a la acción. Los japoneses tienen una palabra para describir este concepto con mucha precisión, *Ma* («espacio negativo»). Para ellos, el silencio no tiene menos importancia que el sonido, el relleno no tiene menos importancia que el vacío: entienden que uno no puede existir sin el otro.

Para entender el vacío y el silencio, para comprender el espacio y su significado, se necesita una gran capacidad de observación. Para deshojar una obra como si fuera una alcachofa, arrancando las hojas una a una hasta alcanzar el corazón, lo más tierno, son precisos tiempo y concentración. No se llega a despojar de lo superfluo a una pieza artística si no le damos la importancia suficiente a cada etapa del proceso. La cadena de detalles es tan vasta e influye tanto en el resultado, cada pequeño elemento repercute de una manera tan grande, que muchas veces es difícil encontrar la forma de relajarse o desvincularse, de descansar un momento. No hay más remedio que trabajar desde lo embrionario hasta que la criatura sepa volar por sí sola. Y, aun así, uno tiene que ser capaz de entender que a veces lo imperfecto y lo sucio es mucho más emocionante que lo preciso y lo nítido. Tener una plantilla, una manera concreta de hacer las cosas, puede solucionar parte del trabajo a efectos prácticos y nos hará optimizar nuestro tiempo, pero para llegar a la emoción que buscamos debemos ser capaces de voltear el tablero y empezar de nuevo una y otra vez. Es la única manera de encontrar algo inesperado.

A veces, especialmente en mis momentos más experimentales y contemplativos, me pregunto si esa música en la que estoy trabajando llegará a unos oídos que la disfruten, que sepan encontrar la pausa que requiere. Y a menudo me sorprendo positivamente: siempre, de una manera u otra, un público más o menos amplio halla sus momentos de intimidad y se funde con estas composiciones, haciéndolas suyas y descubriendo una hondura que ni yo mismo había sospechado. Me hacen sentir un amor profundo hacia la música, muy cercano al que sentía en la galería de la casa de mis padres cuando escuchaba a mi abuela tocar el piano en la penumbra. Mis dedos no son tan distintos a los suyos: lentos. Han aprendido otro tipo de virtuosismo, el de escuchar el silencio.

Talento

Uno de los parámetros que determinan el rendimiento de un deportista es el VO2 máx., que es la cantidad de oxígeno que un individuo puede aportar a su organismo a través de la respiración durante el ejercicio intenso, es decir, un parámetro que mide cómo afronta nuestro cuerpo los momentos de alto estrés físico. Este indicador tiene un importante componente genético y, aunque existen rutinas y entrenamientos destinados a aumentarlo, el rango de mejora es muy limitado; así que, si a un niño o adolescente le encuentran un VO2 máx. por debajo de lo que se considera óptimo para el deporte de competición, lo descartarán para ese tipo de prácticas. Pronosticarán y decidirán su futuro mucho antes de que pueda empezar a demostrar sus aptitudes.

Al leer sobre estos temas, me preguntaba si con el talento creativo sucede algo parecido, si también tiene un componente innato tan determinante que marca nuestra vida para siempre; si, por mucho que practiquemos y estudiemos, la mejora es limitada y existe un techo para cada uno de nosotros. Hasta donde yo sé, no hay ni ha habido ningún mecanismo capaz de medir el talento de las personas, no es posible cuantificar la creatividad de un individuo mediante un número o un rango. Sí que recuerdo los test que nos hacían en el colegio para ayudarnos a definir nuestro propósito en la vida, para encarar los años venideros con mayor conciencia de lo que se nos daba bien, pero soy bastante escéptico acerca de su utilidad. Según mis resultados, me esperaba un futuro como director de orquesta o directivo de una empresa; aunque también es cierto que manipulé

las respuestas para que mis padres y profesores concluyeran que mi futuro estaba en el arte. No me salió demasiado bien; estas cosas no se pueden forzar, hay que ser sincero para que funcionen. Pero en aquel momento necesitaba que algo, aunque fuera una triste evaluación de las aptitudes profesionales, les demostrara que yo valía para la música; sentía en lo más profundo que no había sido capaz de expresar una necesidad que me hervía en el estómago y que me empujaba hacia un camino que nadie más veía para mí.

Como si analizaran mi VO2 máx., mis profesoras de música clásica les dijeron a mis padres que yo carecía de talento, y un profesor del colegio intentó dirigirme hacia la medicina cuando le expuse mi inclinación por el arte. Todos ellos tenían parte de razón, porque analizaban mis cualidades como los expertos en rendimiento deportivo analizan los datos recopilados en una prueba de esfuerzo: sin entender que el talento natural va mucho más allá de la técnica y de la capacidad pulmonar. Al decirme a mí, como a tantos otros que me he ido encontrando a lo largo de los años, que no tenía lo necesario para convertirme en un compositor, en un músico profesional, subestimaban claramente la capacidad de desarrollo de los individuos. Valoraban tan solo los aspectos puramente técnicos y querían resultados inmediatos: que yo fuera capaz de reproducir ciertos estándares.

Se suele olvidar que existen talentos que aparecen muy pronto en la vida de una persona, y que otros son mucho más lentos y necesitan de las condiciones adecuadas para aflorar. Son talentos ocultos, menos obvios, que precisan de una observación más profunda e intuitiva por parte del docente. Al igual que necesitamos médicos con sentido común, que sean capaces de detectar una

dolencia en las pupilas de un paciente o en su manera de entrar a la consulta, es imprescindible que los profesores sepan radiografiar a sus alumnos con la mirada y con la escucha para vislumbrar rasgos distintivos, para potenciar esos talentos que, aunque no se ajusten a los estándares tradicionales, pueden dar resultados singulares y de gran relevancia. Dicho de otra manera, una personalidad fuerte, aunque en muchas ocasiones sea difícil de comprender, es un valor más escaso y valioso que la destreza o las capacidades de reproducción. Mantenernos humildes ante lo que no podemos entender podría ayudar a muchos artistas que se salen de la norma, incapaces de hacer las cosas de otra manera que no sea la suya propia. Estas personalidades son las que necesitan tiempo y un entorno favorable para encontrar su propio discurso y sentirse cómodas en su exploración. Sin esa confianza, incluso el potencial más extraordinario puede quedar oculto o no llegar a desplegarse por completo. Algunos talentos emergen en ciclos largos, requieren paciencia porque están ligados a un crecimiento personal. Muchas personas tardan en encontrar una habilidad que las represente.

Dar con una voz propia es un proceso lento y complejo, y puede conllevar cierto sufrimiento intrínseco a la propia búsqueda; es mucho más cómodo disolverse en la multitud, no desentonar con lo que se espera de nosotros, reducir el miedo al rechazo y sentirse parte de algo más grande.

Cuando pienso en los mecanismos de los que dispone nuestra sociedad para limar las impurezas, los individuos que se salen de lo establecido, me asusto un poco. Podríamos hablar de las redes sociales o de la publicidad: sin duda influyen en nuestro comportamiento y están teledirigidas por mentes que estudian las

formas más efectivas de persuasión. Son armas poderosas y terribles de manipulación. Pero en lo primero que he pensado mientras escribía estas líneas es en las dinámicas que, ya a muy temprana edad, ahogan cualquier comportamiento que desentone. A mi hijo no le gusta vestir con chándal ni hacerse el peinado que llevan los futbolistas —no puedo decir que no me guste—; es una decisión que él ha tomado y con la que se siente cómodo y en paz. En clase, sus compañeros llevan años haciéndole bromas acerca de sus cardiganes «de abuelo» o sus pantalones de pana. No lo hacen con mala intención, no es un *bullying* agresivo, pero sí es una gota malaya, insistente y pesada, que por suerte no le afecta ni tampoco hace que tenga una mala relación con sus amigos. Simplemente refleja un comportamiento que, aunque podríamos creer que es más propio de los adultos, aparece en grupos de gente muy joven, lo que me lleva a pensar que debe de estar impreso en nuestro andamiaje como especie.

Deberíamos educar en otra dirección, enseñar a escuchar y entender, a buscar en nuestro interior qué podemos decir que responda realmente a quiénes somos. Es un proceso que a menudo nos vemos obligados a trazar en soledad, sin una ayuda que pueda aconsejarnos y hacernos el camino más fácil. Mi trabajo como productor tiene una relación directa con todo esto, con entender en profundidad el talento de un artista y ser capaz de sacar lo mejor y más emocionante de él. Una mirada con rayos X que busca más allá de lo que se muestra. Solemos estar tan aferrados a la identidad que hemos construido a lo largo de los años que estamos ciegos ante un potencial latente; es necesaria una mirada externa y de confianza que sea capaz de ver más allá de lo que hemos mostrado.

Durante mi andadura he conocido de cerca a muchos artistas con un gran talento, la mayoría de ellos muy trabajadores y aplicados, con una imparable necesidad de expresarse mediante el arte. Algunos, además, tenían una facilidad para la música realmente envidiable, un sentido tremendo para la afinación o el ritmo, y también para la técnica y la audición. Cuestiones que para otros significaban años de trabajo y estudio, a ellos les venían de serie, ya fuera porque llevaban impresas estas habilidades en sus genes o porque crecieron en el ambiente adecuado para cultivarlas; o muy probablemente las dos cosas a la vez. En cualquier caso, individuos con un potencial enorme, con unas capacidades extraordinarias que en un buen número de casos no habían conducido en la dirección adecuada, no encontraban la manera de que este floreciera en obras interesantes. A veces, vivían frustrados, se sentían incomprendidos por el mundo, cuando en realidad eran ellos los que no comprendían sus habilidades ni sabían sacarles provecho. Tener cualidades excepcionales no garantiza que se traduzcan en una carrera relevante; algunos artistas necesitan un detonante externo, una persona que los empuje a correr riesgos, a buscar situaciones límite y a cambiar la perspectiva.

Carles Santos fue una figura clave de la escena musical y teatral barcelonesa en los años ochenta. Educado como pianista en el conservatorio del Liceu, su carrera estaba claramente dirigida a convertirse en un solista de altura en el mundo de la música clásica. Hasta que conoció al poeta Joan Brossa. Dice la historia que, después de un recital donde Santos interpretaba varias obras de Bach al piano, Joan Brossa se acercó al músico de Vinaròs y le dijo: «Muy bien, Carles, ya sabes tocar el piano, ¿y ahora qué?». Una

pregunta que cambió para siempre la vida y la forma de entender el arte de Santos. Saber tocar, tocar bien, no tiene un valor artístico por sí mismo. Lo importante es qué haces con todo ese conocimiento, cómo lo utilizas y con qué objetivo. Brossa, que fue el mayor exponente de la poesía visual en España en el siglo xx, entendió desde sus inicios que el camino hacia una expresión artística de altura pasa por encontrar una voz singular. No basta con hacer las cosas bien, hay que hacerlas con carácter, respondiendo a una visión genuina.

Es esencial tener talento y recursos, pero mucho más valioso es saber aprovecharlos. Exprimir lo que sabemos, pero también ser conscientes de nuestro desconocimiento y sacarle partido. El blanco es más blanco cuando el fondo es negro. Tan importante es lo que ya hemos interiorizado como lo que aún no hemos aprendido; tan útiles son los recursos que conocemos como aquellos que descubrimos al enfrentarnos cara a cara con la obra. Podemos serlo todo y por eso debemos ser capaces de ser nada: olvidar lo aprendido y ensuciar la blancura del libro de texto; aprender a gestionar nuestra sabiduría y nuestra ignorancia, porque ambas pueden ser inspiradoras y un potente motor creativo.

La responsabilidad del talento y la presión del conocimiento adquirido pueden ser un lastre muy pesado, una llaga en la lengua que nos dificulte la expresión. En la sociedad de la meritocracia, el esfuerzo posee un valor casi superior al resultado y empuja a muchos a querer validar su obra a partir de las horas de trabajo o de lo mucho que han estudiado para llegar a ese punto. Algunos piensan que deben mostrar explícitamente su formación y sus conocimientos en su obra, necesitan la aprobación externa a partir

de un currículo. Esta obsesión por proyectar una imagen culta, formada y esforzada acaba siendo una limitación terrible para las aspiraciones creativas y castra sin piedad la intuición pura, que debería ser siempre la piel con la que sentimos el arte. Nunca me atrevería a decir que el conocimiento, el estudio y el aprendizaje son negativos para las ambiciones artísticas, pero estoy convencido de que el verdadero talento consiste en ser capaz de trabajar sin ataduras y enfocar cada nueva obra con la libertad de quien no sabe nada, sin prejuicios ni aspiraciones. El talento de gestionar el propio talento, saber cuáles son nuestros puntos fuertes y cuáles los débiles, ser conscientes de lo que sabemos y de lo que desconocemos, lo que se nos da bien y lo que no; todo este autoconocimiento posee una mayor fuerza creativa que la acumulación de teorías y técnicas.

En 2007 me llamaron desde la escuela de música Taller de Músics con la propuesta de trabajar con su big band, llamada Ojo (Original Jazz Orquestra). Lluís Cabrera, el director de la escuela, era un personaje particular, un *outsider* hecho a sí mismo, gran amante del flamenco y amigo de Enrique Morente y de Camarón. A mí me caía muy bien y valoraba su visión de la música, así como creo que él valoraba la mía. Cuando me reuní con ellos por primera vez, me preguntaron quién imaginaba como voz para el proyecto, y respondí sin pensarlo: la Mala Rodríguez. Hacía unos días que había visto un vídeo de Kanye West acompañado de una banda universitaria americana y pensé que podía ser muy interesante montar un concierto de hiphop combinado con una formación eléctrica y una big band. Me sorprendió que no conocieran a la Mala, pero les gustó la idea y me dieron carta blanca. En nuestras conversaciones dejé

claro desde un primer momento que el jazz, tal y como se entiende en las escuelas, me interesaba relativamente poco, y que lo que yo tenía en mente era un concierto con mucho músculo y energía, utilizando la formación de vientos como si fuera un solo instrumento, sucio y con mucha pegada. A la Mala Rodríguez le interesó el proyecto y entre todos pusimos fecha para los primeros ensayos. Escribí los arreglos a contrarreloj, pero con las ideas y la sonoridad muy claras: pocas sutilezas y mucha direccionalidad; quería un chorro sonoro que fuera nítido y también una base rítmica con libertad y *groove*. Los primeros ensayos funcionaron bastante bien, a pesar de que coordinar a tanta gente es complejo y requiere tiempo. Recuerdo que salí orgulloso los dos primeros días, por eso la sorpresa fue mayúscula cuando recibí la llamada de mi mánager para decirme que algunos miembros del profesorado del Taller de Músics se habían quejado de mis arreglos. Al oír esta crítica se me puso la piel de gallina, porque ya me temía lo peor. Cuando pedí información sobre esas opiniones, me explicaron que algunos profesores que solían colaborar con la orquesta decían que mis arreglos eran muy sencillos, que no tenían complejidad y, sobre todo, que la big band no sonaba como debe hacerlo una big band de jazz. Mi relación con la ortodoxia en la profesión siempre ha sido complicada, y esto era otro ejemplo más de nuestra difícil convivencia.

Las discusiones y situaciones que siguieron no vienen al caso. Lo relevante aquí es que estas personas, aparte de no entender el proyecto, eran incapaces también de aproximarse a la música sin los prejuicios del academicismo. Su gran conocimiento del jazz y de las reglas de composición les impedía entender que, de la misma

manera que hay discos que tienen que sonar mal, sucios y oscuros, también la big band que acompañaba a la Mala Rodríguez en sus canciones debía sonar distinta a Count Basie. Sin poner en duda sus grandes conocimientos, reafirmo ahora, desde la distancia, su incapacidad de escuchar con la epidermis, de dejar atrás la idea de lo que está bien hecho para abrazar la crudeza de lo auténtico y emocionante. Y, aunque el momento en que tuve que enfrentarme con esa realidad quede lejos, aún ahora conservo el miedo de comunicarme con ese tipo de profesores o músicos porque sé que lograr que nos entendamos es casi imposible.

Desconocimiento

Aunque ahora pienso distinto, he pasado parte de mi vida creyendo que el único camino válido hacia la creación artística era el conocimiento. Que para afrontar un nuevo reto creativo antes resultaba imprescindible conocer el terreno, estudiar los elementos necesarios y no empezar hasta haber interiorizado todos los conceptos y las herramientas. Pensaba que tocar una sola nota sin estar plenamente preparado era una falta de respeto hacia los demás, tan grave como empezar a comer antes de que todo el mundo esté servido. Así me lo hicieron creer la mayoría de los profesores que tuve y también algunos de mis compañeros de profesión, especialmente los que invirtieron mucho tiempo en estudiar y practicar un instrumento. Ellos insistían en que el gesto artístico debía surgir de una inmersión en el estudio y de una base teórica sólida, que cualquier otra manera de enfocar la creación era superficial y falsa, propia de un artista incompleto, un farsante. Con los años he aprendido que cuanto más esfuerzo se invierte en una práctica artística, cuantas más horas se han dedicado a aprender una técnica o una teoría, menos se tolera que la obra de alguien con unos pilares menos sólidos sea valorada por público y crítica. Se tiende a creer que la dedicación no solo es un sacrificio, sino una validación del derecho a crear y ser reconocido. Pero la realidad es que, en sí misma, no tiene ningún valor para el receptor en el terreno emocional. Todo este esfuerzo, las horas destinadas a aprender y perfeccionar la destreza, el compromiso que supone el estudio, amplifica asimismo el miedo a salirse de lo conocido y a

poner en entredicho lo que nos han enseñado. Curiosamente, cuanto más profundizamos en una disciplina más nos cuesta ponerla en duda; lo que en un principio sentimos como un descubrimiento con el tiempo se convierte en un sistema al que nos aferramos, una verdad absoluta. Desafiarlo significa confrontar la identidad y las certezas que hemos construido a su alrededor. Seguramente por eso cualquier proceso creativo distinto se percibe como un ataque, sobre todo los menos reglados u ortodoxos, aquellos que resultan difíciles de entender porque no parten de la teoría, sino de un instinto natural. ¿Cómo voy a querer olvidar lo que tanto me ha costado aprender? ¿Cómo puedo aceptar que alguien crea que no he estudiado después de todos estos años hincando los codos?

Hace un tiempo me llamaron de un programa de Radio 3 para preguntarme, a mí y a otros artistas, si me molestaba que en la actualidad cualquiera pudiera componer música sin conocimientos teóricos o sin saber tocar un instrumento gracias a la evolución del software específico, con el que una mente creativa y avispada puede llegar a hacer maravillas. Yo, obviamente, les dije que me parecía muy bien, que cuanta más gente se atreva a crear, a producir música, más números tendremos de que salga una obra maestra y que eso hace mucha falta. La cuestión en el momento no me incomodó, pues entendí que querían hablar de la proliferación de programas de composición y grabación, así como de la mayor cantidad de adolescentes que experimentaban con ellos. Con el tiempo, sin embargo, el ruido residual de la pregunta se hizo más fuerte y empezó a molestarme más allá del contexto en que fue formulada. Que alguien se plantee el posible malestar de la comunidad artística por la democratización y el abaratamiento de las

herramientas para crear me parece tan problemático como si los cocineros se enfadaran porque podemos comprar un robot de cocina y utilizarlo en casa. Al mismo tiempo, el origen de la cuestión responde a una actitud proteccionista que se repite en ciertos colectivos frente a lo desconocido. Cuando un músico de formación tradicional y conocedor de la teoría musical es incapaz de valorar las bases electrónicas que hace un chaval con FL Studio o percibe la utilización de *samplers* como una amenaza, imagino que se siente como una tribu del Amazonas que ve un todoterreno por primera vez. El progreso siempre llega acompañado de claroscuros.

Frente a ello, resulta esclarecedor mirar todo con perspectiva. Las creaciones más complejas e interesantes, aquellas que el tiempo acaba clasificando como obras maestras, no siempre van precedidas del rigor académico, y al analizarlas es fácil encontrar una relación entre ideas innovadoras y mentes que operan fuera del sistema establecido. Lo que sucede es que, con los años, estos artistas quedan absorbidos por la ortodoxia y la comunidad olvida desde dónde fueron creadas sus obras: parece que fue desde el academicismo y la teoría cuando en realidad son fruto de la intuición y la libertad, a menudo incluso del error. Por esto nos cuesta tanto poner en duda las enseñanzas de los profesores y las familias, porque se entiende el canon como algo que siempre ha estado ahí y que existirá eternamente. Aunque tal vez haya explicaciones menos racionales. Por ejemplo, que preferimos no hacer ruido ni saltarnos las reglas que nos han inculcado porque, en el fondo, sabemos que mantienen un equilibrio muy frágil con nuestro entorno y que al romperlas se desencadena también cierto grado de sufrimiento.

En mi caso, hace ya algún tiempo que me siento muy cómodo en el pantanoso terreno del desconocimiento. Lejos de hacer una apología de la idiotez, me parece un punto de partida inmejorable para encontrar la inspiración, para iniciar una búsqueda a través de caminos que no se rigen por la lógica ni por lo obvio. Claro queda que esta actitud, esta manera de afrontar la creación, se valida por los años de experiencia; me cuesta creer que dos décadas atrás hubiera sido capaz de encarar un proyecto de la manera en que lo hago ahora. Muy probablemente me habrían faltado recursos para defenderlo con solidez. No obstante, el desconocimiento nunca se puede tomar a la ligera, no es algo que funcione sin esfuerzo. Es un terreno peligroso que exige argumentos sólidos como la emoción y la innovación. Iniciar un proyecto sin saber, sin conocer, aunque pueda parecer lo contrario, requiere de una concentración enorme; el más mínimo paso en falso supone una caída dolorosa y deslegitima el concepto y la aproximación en su totalidad. Por eso, cuando uno juega con el desconocimiento como materia prima, debe estar atento a que todas las piezas cuadren y procurar que no queden cabos sueltos que puedan derrumbar la construcción. Paradójicamente, hay que mostrarse muy seguro y conocedor en el campo del desconocimiento.

Aunque siempre intento sentarme al piano como si no supiera nada, tratando de olvidar lo poco que sé para evitar la presión de todo aquello que he interiorizado como bueno y útil, resulta casi imposible que los automatismos no surjan con fuerza en mis manos y me lleven a espacios conocidos que no suenan mal y resultan ciertamente agradables. No reniego de lo que he aprendido, porque sé que es una fuente inagotable de salidas cuando uno no encuentra

la puerta. Pero justamente porque siento su solidez me atrevo a desafiarlo y a actuar como si lo ignorara. Por otro lado, me siento orgulloso de lo que no conozco. No porque desee ser un ignorante, sino porque sé que no conocer es sinónimo de descubrir. Como cuando le dices a alguien que tiene suerte de no haber visto cierta película y que lo puede hacer por primera vez. El desconocimiento es como un bloque de barro listo para ser manoseado, un terreno incierto y flexible donde germinan las ideas más disruptivas.

El día en que escribo esto, en un ensayo para el festival Les Suds, à Arles, donde voy a dar un concierto con el cantante de Casablanca Walid Ben Selim, he tocado dos canciones populares marroquíes que me ha propuesto. Podría haberme tomado el tiempo de investigar las versiones originales, la armonía y el compás con que se suelen acompañar. Podría haber escuchado música árabe antes de encontrarme con él, investigado sobre sus gustos y también las tradiciones musicales de su país. Podría incluso haber intentado transcribir algunas piezas clásicas de la cultura sufí antes de poner las manos sobre el instrumento; entender su origen, su concepto y la escritura. Podría también sentirme cohibido por el hecho de que hay muchas otras personas que conocen bien este repertorio, que lo tienen interiorizado y que para ellos tocarlo bajo el paraguas del conocimiento es algo natural; podría considerar que deberían ser ellos quienes lo interpretaran. Pero, en lugar de todo esto, en lugar de amedrentarme y pensar que soy un farsante, me siento fuerte y legitimado por la necesidad interior, que es casi una obligación, de dar mi punto de vista musical. Una pulsión hambrienta que no está adiestrada, y, aunque la llevo atada con una correa, tira tan fuerte que no me queda más remedio que correr detrás. No juzgo si este

enfoque es mejor o peor que otros, no lo comparo con nada. Sé que es el mío y que es personal, y que la única manera que conozco para desarrollarlo plenamente es respondiendo al impulso interior, sin limitarlo con miedos y convenciones. Debe ser libre y nunca caminar de puntillas. ¿Y cómo saber si esta interpretación desubicada, fruto de la necesidad, tiene algún valor más allá del estricto aprendizaje íntimo? La respuesta resulta compleja y sencilla al mismo tiempo. Debemos ir a lo más elemental, la emoción pura. Si el efecto es conmovedor, si hay algo que nos mueve por dentro de una forma u otra, será suficiente para legitimar nuestro enfoque. Esa conexión, visceral y honesta, es la señal de que hemos logrado comunicar algo que trasciende las palabras, las formas y hasta la misma lógica de nuestro conocimiento, y con ellos del arte y de la obra misma.

Últimamente me pregunto por qué me siento tan cómodo en la cuerda floja, por qué disfruto tanto de los momentos de riesgo artístico en los que tengo que esforzarme mucho por tomar las riendas y lograr cierto control de la situación. Suele pasarme en conciertos, a menudo repertorios nuevos que nunca he tocado en directo, que me sumen en un estado de tensión extrema, de mucha inseguridad y duda. No son situaciones agradables, sobre todo en los instantes previos a salir al escenario, cuando la responsabilidad crece y me siento como un adolescente que no ha estudiado para el examen; dudo de mi memoria e incluso de los conocimientos adquiridos a lo largo de los años. Me encuentro incómodo y frágil, muy perdido en multitud de pensamientos que buscan entre la bruma del nerviosismo una respuesta que no existe, un repaso al *setlist* que me aporte tranquilidad. Es quizá por todo esto que, cuando me siento tan indefenso y desorientado, ocurre algo

revelador: logro conectar con una parte de mí que no se relaciona con el conocimiento, con lo racional y lo aprendido, con aquello ya recorrido. Al estar todo perdido antes de salir, no tengo miedo de abandonarme a la corriente y que sean las aguas de algún río —siempre distintas— las que guíen mis decisiones. Cuando cada paso se da en falso, es imposible equivocarse: no hay fracaso cuando todo está por hacer.

Tras años enfrentándome a este tipo de situaciones, aunque es muy posible que sean parecidas a otras pasadas, sigo viviéndolas con la sorpresa y el respeto de saber que pueden salir mal. Son estables mientras puedo creer en ellas y conservar cierto grado de concentración, pero también permeables a cualquier distracción externa y muy sensibles a la falta de confianza. Igual que si volara una cometa en la playa, necesito mantener la tensión del cable para dominar su trayectoria. Es imprescindible sentirme bien en el escenario, sólido y seguro. Si noto la tirantez del cuello de la camisa, el zapato demasiado suelto para acertar los pedales del piano, las uñas demasiado largas o alguien del público hablando o haciendo una foto con flash —o abandonando la sala—, es muy posible que me caiga del vehículo en el que estoy viajando, que se rompa la conexión con lo desconocido. Entonces tengo que volver a levantar la cometa, y no siempre sopla el viento.

Sería injusto obviar que una de las razones por las que he podido caminar por la cuerda floja es porque he tenido la suerte de compartir estudio, discos y directos con artistas muy talentosos y, sobre todo, muy conocedores de un género o una tradición. De ellos no solo he aprendido a relacionarme musicalmente con lo inestable de la improvisación, sino también a encontrar mi lugar en cada

proyecto. Me atreví a abordar el flamenco en *Los Ángeles* sin ser más que un amante intermitente del género, ni mucho menos un erudito, porque a mi lado tenía a alguien que sí lo era. Rosalía estudiaba al detalle cada pequeño melisma, cada giro melódico de las voces más importantes; lo aprendía y lo reproducía con una gran fidelidad y un amor imperturbable hacia el flamenco y hacia el pasado, pero también con una personalidad contemporánea que lo impregnaba todo. Gracias a esa erudición tras su voz pude enfocar el acompañamiento, los arreglos de guitarra y el sonido del disco desde una total libertad, donde la ortodoxia importaba poco en comparación con lo esencial, es decir, la búsqueda de la emoción. Mi bagaje heavy y punk, la actitud frente al instrumento, el ruidismo y la aproximación más contemporánea se mezclaban con los recursos del flamenco que había aprendido años atrás de la mano de Kiko Veneno. Y lo hacían de forma natural, porque no existían leyes que seguir ni nadie a quien contentar más allá de nuestra escucha atenta. Rosalía, con su capacidad de entender las voces antiguas y su profundo conocimiento del género, creó un espacio perfecto para que yo me sintiera cómodo, y eso nos permitió confiar en el concepto de un disco que no podía ser de otra manera. Resulta muy fácil crear desde el desconocimiento cuando a tu lado tienes a artistas que dominan muy bien el estilo y se muestran lo bastante abiertos para abrazar la libertad más absoluta.

He contado con el privilegio de repetir esta experiencia con muchos discos en los últimos años. Trabajos donde me he sentido completamente libre durante el proceso de creación gracias a que tenía artistas a mi lado que dominaban su tradición como pocos: Lina, Rocío Márquez, Rodrigo Cuevas o Maria Mazzota son solo

algunos nombres de una larga lista. Todos ellos, cada uno a su manera, construyeron con su conocimiento y su talento un espacio seguro para mí, donde pude expresarme sin miedo a experimentar y a imaginar. No solo compartieron en silencio décadas de aprendizaje, sino que fueron generosos y me sostuvieron cuando el ensayo-error era más error que acierto; y, a pesar de que conocían las melodías mejor que nadie y que sus voces estaban preparadas desde hacía años, me esperaron pacientes, concediéndome el tiempo y las repeticiones necesarias para que yo encontrara confianza y belleza en mi desconocimiento.

Error

Éramos muy pequeños, no creo que tuviéramos más de ocho años. Estábamos sentados en los bancos del aula de música del colegio, un espacio diminuto robado al laboratorio de ciencias. Quedaban pocos minutos para terminar la clase y la luz primaveral de la mañana entraba por las ventanas iluminando las probetas y los mecheros bunsen de las mesas contiguas. La asignatura de música era una de las que más me gustaban; en aquella época teníamos una profesora dulce y atenta que no recurría a las broncas que se estilaron años más tarde, durante los ensayos con la flauta dulce. Ese día repasamos algunas de las canciones que habíamos aprendido a lo largo del curso y, poco antes de que sonara el timbre del recreo, la profesora invitó a un compañero a que tocara una pieza que había aprendido en una academia. Así lo habían acordado antes de empezar la clase. Las primeras notas que interpretó me resultaron familiares, y al cabo de unos segundos me di cuenta de que yo había tocado la misma obra unos meses atrás; era una partitura de *Mikrokosmos* que Béla Bártok compuso para su hijo Péter. Bártok es uno de mis compositores favoritos, me gustan especialmente sus cuartetos de cuerda, pero esas primeras piezas para piano de *Mikrokosmos* tienen un concepto melódico complejo, poco agradecido para un niño, y nunca me entusiasmaron ni lo pasé bien con ellas. Mi amigo la interpretó bien, con seguridad y aplomo, y al acabar todos los alumnos le aplaudimos con una mezcla de admiración sincera y ganas de terminar la clase y salir al patio. No sé por qué al cesar el aplauso me dirigí hacia la profesora y le pedí si

podía tocarla yo también. Supongo que me parecía justo demostrar a mis compañeros que yo también me la sabía. Pero resultó que no. En el momento en que me senté delante del piano, no fui capaz de enlazar tres compases seguidos. Buscaba en mi memoria las primeras notas de la pieza, intentaba trasladar el recuerdo a mis manos, pero era incapaz. Notaba la mirada expectante de la profesora y la impaciencia de mis compañeros; me llegaba el roce de sus cuerpos moviéndose incómodos en el banco, ansiosos por terminar con aquel momento absurdo. Probablemente no tardé más de treinta segundos en ser consciente de que la situación no tenía arreglo, de que no me acordaba de nada, pero en mi memoria parecen horas. Tras varios errores consecutivos, abandoné el intento y volví a mi lugar, avergonzado y sin mirar a nadie.

Esta anécdota ha permanecido en mi retina durante años: soy capaz de rememorar el color y la marca del piano de pared, el aspecto del aula y también la disposición de los muebles y la pizarra, pinceladas que se suceden creando una secuencia más parecida a un pase de diapositivas que a una película, un zoótropo desfigurado y falto de ritmo. Es un recuerdo que se ha mantenido vivo a lo largo del tiempo con una intensidad inexplicable, hasta el punto de que aún hoy soy incapaz de superar aquel momento de profunda vergüenza. Para los compañeros allí presentes, mi interpretación estuvo marcada por una serie de fallos, de entre los cuales el mayor fue, de entrada, querer salir ante todos ellos a tocar una pieza que otro acababa de interpretar y que yo no recordaba bien.

Lo que mi yo de ocho años era incapaz de concebir en ese preciso momento, mientras sus dedos se movían torpemente por el piano presionando teclas ajenas a la partitura original, es que el error en la

música no existe. Podría haber utilizado aquellos titubeos manuales para crear una textura melódica nueva que, aunque alejada de la línea de Bártok, habría mantenido un diálogo íntimo con la obra original, capturando de forma emocionante los nervios de un niño ante la obra de un genio de la historia de la música. Podría haber sido la reinterpretación de la pieza que el público —los compañeros de clase y la profesora— había escuchado hacía escasos minutos.

Si pudiera comunicarme con mi yo de ocho años, viajar en el tiempo a esos minutos después de la interpretación fallida, cuando el disgusto aún perduraba, y decirle que estuviera tranquilo, seguramente no me tomaría en serio. La inexistencia del error en el arte es un concepto difícil de interiorizar para un chaval cuando la educación está dirigida a que se haga algo de una determinada manera, utilizando las categorías de correcto e incorrecto para evaluar el resultado de sus actividades.

Aunque resulte irónico, buena parte de los descubrimientos, avances y grandes obras de la historia difícilmente habrían existido si su autor no hubiera abrazado el error como parte fundamental del proceso. Todo trabajo creativo que busque nuevos espacios y que tenga la voluntad de no quedarse en lo conocido, en la comodidad, debe asumir un alto componente de riesgo y con este un amplio margen de error. Equivocarse forma parte de nuestra evolución personal y de nuestra obra. Diría que es casi imposible encontrar nuevas maneras de expresarse sin pasar por el camino del error y aprender de él, utilizándolo como material creativo, moldeando con nuestras manos esa gelatina dúctil y resbaladiza de la que está formado. Nos han hecho creer que su tacto es irritante, que se trata de una materia putrefacta que huele a fracaso, que no sirve para

nada y que debemos mantenernos alejados de ella. Pero la realidad es bien distinta: el error es agua y tierra, es el material del que están hechas todas las cosas; como un perro callejero y hediondo con el pelaje lleno de mugre, agresivo y rabioso, que, cuando lo lavamos y peinamos, cuando le damos de comer, lo acariciamos y lo sacamos a pasear, se convierte en nuestro mejor amigo.

Nos han inculcado un miedo extremo a equivocarnos, sobre todo a equivocarnos en público. Está mal visto socialmente, como algo propio de un perdedor, de alguien que ocupa un espacio que no merece, débil e ineficiente. Nos dicen que debemos prepararnos, estudiar y practicar para que eso no suceda, para que todo salga exactamente como planeamos, para que nada nos sorprenda. Ese es el objetivo: el control total, sin margen para el error. No queremos gente que falle a nuestro alrededor: si lo haces, estás despedido, no pasas a la siguiente pantalla, no te veremos en el próximo programa. Utilizamos las reglas de la competencia para la vida diaria y para el arte. Reducimos al máximo las posibilidades de fracaso, olvidando que equivocarse puede también ser un éxito. Preferimos evitar el escrutinio público y nos acabamos convirtiendo en seres planos que viven en un territorio seguro. Cuando se compite constantemente por todo, errar significa perder; es mejor una buena defensa que asegure la portería a cero.

Me he equivocado muchas veces en la vida, y me siento orgulloso, a pesar de que también he sufrido por ello. En lo personal, cambiaría algunos de los momentos en que las confusiones, mis desaciertos casi siempre, me llevaron a situaciones de ruptura que hubiera preferido evitar. En lo artístico, en cambio, habiéndome equivocado mucho más, no querría reescribir ni una sola línea, pues entiendo

que los tachones y las correcciones en rojo virulento han formado parte de un aprendizaje y de una búsqueda. Los pasos en falso y los traspiés, así como alguna que otra caída, me han servido para entender que cuando te mueves puedes perder el equilibrio, pero que aun así es mucho mejor estar en movimiento. Casi siempre he creado desde un lugar incómodo donde la búsqueda ha sido un músculo que me impulsa, pero también una deformación que me impedía correr como los demás. No quise que fuera así, simplemente fue. Es algo de lo que no puedo escapar; este espacio, que puede parecer forzado y antinatural, es para mí un lugar orgánico, un punto de partida y un hogar. Hace mucho frío y también mucho calor en esta casa, pero es la mía. Como un faquir durmiendo en su cama de pinchos, siento mucha más incomodidad si descanso sobre un colchón de látex.

He aprendido a aceptar el error y a incorporarlo a mi proceso creativo. Necesito estar equivocado, lo siento casi como una obligación. Cuando no sucede, tiendo a pensar que no me estoy esforzando lo suficiente, que me he quedado en un territorio conocido y falto de interés. Desconfío de los momentos de comodidad, implican que algo no va bien y empiezo a dudar de lo que tengo en las manos. No se trata de una sensación agradable, pero es tan real y sincera como el hambre o el sueño, y no soy capaz de ignorarla. De los espacios mullidos y seguros han salido algunas piezas de las que no reniego, pero son aquellas que me han llevado a cuestionarme y a dudar de mis capacidades las que me hacen sentir un mayor orgullo cuando vuelvo la mirada al pasado.

No quiero decir que sea indispensable sufrir en el proceso de construcción de una obra, ni que todos los fallos sean valiosos y

productivos. Un aprendizaje importante en la creación artística es desgranar los errores buenos de los malos, los útiles de los que no lo son. Pero algunos, más allá de enseñarnos algo que no sabíamos, pueden ser además fuente de inspiración. De la manipulación de ese mismo error a veces surgen materiales nuevos que no nos habíamos planteado y a los que muy probablemente no hubiéramos llegado sin ese traspié no intencionado. He sido capaz de construir, tanto en directo como en un estudio, paisajes musicales que no habría descubierto de otra forma gracias a un gazapo, y estoy agradecido por ello. Fueron momentos de concentración total con el instrumento, interrumpidos abruptamente por una mala pulsación, un ruido, un crujido de la madera o la falta de memoria, que provocaron una bifurcación inesperada en el camino. Frente a esto, la opción de aferrarse a la idea original suele ser la peor. Resulta mucho más fructífero e interesante saber escuchar lo inesperado, abrazar lo que llega a nosotros y utilizarlo, porque no solamente somos lo que conocemos, sino también lo que está por venir. Lo que un día me funciona para una canción no me funciona otro día para otra, y he aprendido a no generalizar ni dar nada por sentado. El arte no debe elaborarse con plantillas, pues son contrarias a la excelencia. La única manera que se me ocurre de enfrentarnos a las decisiones creativas es una escucha limpia y atenta y resolver con la epidermis, con lo que de verdad sentimos, con la intuición.

El error es inevitable, como lo son el paso del tiempo o la muerte. Por mucho que la industria de la longevidad tenga cada día más adeptos, las arrugas siguen apareciendo alrededor de nuestros ojos y nuestras manos se llenan de manchas. Vivimos en una sociedad adicta a la juventud, obstinada en esconder la edad y las marcas

que el tiempo esculpe en nosotros. El culto al cuerpo y la baja aceptación de nuestras imperfecciones son signos de un mundo que ha confundido el concepto de belleza con el de perfección. Como esta no existe, esto solo puede desembocar en una crisis de autoestima. Cuando el objetivo no es alcanzable, el único resultado posible es la frustración.

Leía hace poco sobre cómo va desapareciendo la posibilidad de improvisar en nuestra vida diaria, especialmente en las grandes ciudades, donde el tiempo libre se ha convertido en algo parecido al juego infantil de las sillas: hay cinco sillas para seis personas que corren a su alrededor. En la era pospandemia se nos pide que reservemos mesa con días de antelación o que compremos las entradas del cine o del museo a través de la página web, si es posible con unas semanas de antelación, para evitar colas. Que reservemos la bicicleta con el móvil minutos antes para no encontrar la estación vacía, que recarguemos la tarjeta de metro por internet o que adquiramos los billetes de tren meses antes de nuestro viaje para ahorrarnos unos euros. Tenemos el control de cualquier movimiento futuro en nuestro móvil, acotamos las posibilidades de fracaso, dejamos el menor espacio posible a que suceda algo que no esperamos, queremos que el día sea tal como lo hemos planeado. Cualquier desvío en el mapa, como confundir una calle con otra o pasarnos una salida en la autopista, se convierte en un molesto inconveniente y en tiempo desperdiciado. El error no está en la hoja de ruta. No solo perdemos la capacidad de improvisar, sino que estamos erradicando el concepto de errar, despojándolo de cualquier pátina de aprendizaje y cubriéndolo de vergüenza para apartarlo de

nuestra vida. Si no improvisamos, si controlamos, no nos equivocaremos.

La ausencia de improvisación no afecta únicamente a nuestra capacidad para adaptarnos a la realidad, también a nuestra experiencia emocional y creativa. Improvisar nos conecta con nuestro instinto, con nuestra capacidad para estar del todo presentes y responder en tiempo real a nuestro entorno. En contraste, una vida hiperplanificada nos desconecta del aquí y el ahora, y nos hace sentir atrapados en un constante acto de previsión, olvidando la recompensa que proviene de reaccionar con autenticidad.

Miles Davis decía que una nota equivocada deja de serlo si la integramos en el discurso. No existen notas malas o buenas, solo una interpretación más o menos inteligente y abierta de estas. Otorgar una connotación positiva al error y entender que puede participar del conjunto si somos capaces de darle entidad y emoción es fundamental para expresarse sin limitaciones. La sabiduría reside en la capacidad de adaptarse y no resistirse a lo que nos ofrece nuestro día a día.

En 2014 toqué con Silvia Pérez Cruz en el Teatre Principal de Maó, en Menorca. Al día siguiente, Albert Pla lo hacía en la sala de Es Claustre, de la misma ciudad, y, cuando nos vimos para tomar algo tras mi concierto, me invitó a que saliera al escenario con él. En ese momento no sabía, como ahora sé después de muchos años de amistad, que pedirle un listado de las canciones para prepararlas era tan absurdo como preguntar a la ONCE por el número ganador del próximo sorteo; porque Albert siempre hace lo que le da la gana encima de las tablas, es un animal escénico, de los más grandes que

he visto en mi vida, y cualquier guion preestablecido es una jaula de la que querrá escapar tarde o temprano. Ese día no solo dobló los barrotes de la forma más natural, sino que hizo volar por los aires cualquier símil de lo que me había propuesto como posible repertorio.

Los primeros diez minutos en el escenario, sentado en un taburete entre Diego Cortés y Albert, cazando los acordes al vuelo y observando los gestos de ambos para entender las estructuras, fueron lo más parecido a jugar al ahorcado: lanzaba notas al aire, esperando que formaran parte de la canción. Pero, como casi siempre sucede, fui encontrando mi lugar y comencé a pasarlo bien al cabo de dos o tres canciones. Que mi cuerpo empiece a moverse, a balancearse en una danza inconsciente y nada articulada, es señal inequívoca de que siento lo que estoy tocando, y en ese trance tan fundamental puedo soltarme y dejarme llevar por el sonido sin importarme nada más que la música en sí misma.

Así estaba yo, medio inconsciente entre la emoción y el espasmo, cuando un tiro me alcanzó en pleno vuelo, a varios metros de altitud, y me derribó; un crujido como un fémur que se rompe, y luego la noche y un dolor punzante en mis dorsales. Desconcierto, desorientación. Abrí los ojos y solo podía distinguir el cielo estrellado, un cuadro cerrado de la noche menorquina, tan bonita e incomprensible para mí. Pronto fui consciente de que mi ángulo de visión no era fruto de un apagón, sino de un repentino cambio de postura respecto al eje de la Tierra. Con los omoplatos tocando el suelo y la cabeza reposando como en un sueño, tardé unas décimas de segundo que parecieron varios minutos en darme cuenta de que me había caído de espaldas, o más bien de culo, sobre las tablas del

escenario. El taburete en el que estaba sentado, cansado ya de mil batallas, decidió que mis movimientos eran demasiado para sus patas carcomidas y se rompió sin avisar, dejándome empequeñecido en mitad del show. El paulatino retorno a la realidad fue directamente proporcional a la sensación de ridículo, y habría sido mucho peor si Albert y Diego no se hubieran tirado al suelo de una forma tan natural como inteligente al cabo de unos pocos instantes, demostrando no solo una gran visión escénica, sino también una generosidad sin límites. Su simulación de desplome quitó todo el peso del ridículo a mi caída y la integró de una forma muy divertida en el show. No puedo encontrar mejor ejemplo del uso de algo inesperado que podría interpretarse como un error para convertirlo en arte y espectáculo.

Albert Pla ha entendido como nadie la importancia de sacar partido a las propias limitaciones. No porque él tenga más que otros, sino porque ha construido un personaje basado precisamente en ellas. Su manera de entender la fragilidad, tan extrema que algunos la confunden con humor, y su voz, que abarca un rango dinámico de gran amplitud —va del susurro al grito más desgarrador—, han construido un personaje que bien podría considerarse una obra de arte contemporáneo en sí mismo. En especial, me gusta cuando Albert es capaz de cantar sin cantar o tocar sin tocar: es una interpretación musical tan única que creo que solo la he encontrado en él. Para mí es el ejemplo perfecto de un artista que ha concebido su arte a partir de sus virtudes y sus limitaciones, y que ha preferido ser singular a ser perfecto.

Hace poco, ensayando con él el fragmento del concierto de Año Nuevo para la banda sonora de la serie *La Mesías*, tocamos

«Experiencia religiosa», de Enrique Iglesias, con un grupo de más de cuarenta músicos que incluía un coro mixto y una sección de cuerdas. Recuerdo a Albert, cerca del micrófono, susurrando la primera estrofa mientras yo le acompañaba al piano. Desde mi posición casi no lograba oírle, a pesar de la amplificación. Su voz no podía tener un timbre más frágil, una proyección más mínima en volumen, pero al mismo tiempo una intensidad emocional como para barrer un país entero. El contraste con el coro y la formación instrumental era tan salvaje que provocaba que cada palabra, cada sílaba, adquiriera un nuevo sentido. ¿No es esto el arte contemporáneo? ¿No es ser capaces de, apoyados en lo conocido, en la historia que cargamos a nuestras espaldas, empujar los límites y darle la vuelta al significado de lo establecido?

La manera de expresarnos artísticamente debería ser un reflejo de quienes somos, de lo que hemos vivido, así como de lo que anhelamos vivir. La creación no debería estar atada a reglas y maneras de hacer pasadas. Cada uno tendría que interpretar el arte a su manera, porque todas las visiones son válidas y, sin duda, será la emoción la que las sitúe en un lugar de mayor o menor privilegio. Hay que erradicar de nuestra conciencia colectiva la idea negativa de error, el peso del desconocimiento y el miedo al intento. Que para crear no haga falta valor, sino tiempo y ganas, que con lo que tenemos podamos levantar torres de arquitecturas inexplicables.

Quitamiedos

Fui un niño muy tímido. Me escondía constantemente para no tener que hablar con nadie, y hacerlo en público era para mí una pequeña tortura que dejaba cicatrices de vergüenza. Incluso ahora, al recordar momentos embarazosos de mi infancia, cierro los ojos por la incomodidad, como cuando salí a la pizarra y me hice pipí encima. La timidez es una losa realmente pesada y, aunque conseguí librarme un poco de ella en mi adolescencia, siempre hubo un sustrato interior que me mantenía consciente de mis ridículos.

Esto sería un problema menor si no hubiera tenido desde siempre la pulsión de subirme al escenario y tocar en público, una contradicción total. Todos los recitales de piano de mi infancia delante de unos pocos familiares eran situaciones que me producían temblores e insomnio. Cada vez que tenía que hacer algo en público se me formaban llagas en la boca durante semanas; mi madre decía que el causante era mi sistema digestivo, pero lo que sentía dentro del estómago eran nervios, heridas abiertas que no cerraban hasta que bajaba el estrés. Eran muy dolorosas y nunca encontré la manera de hacerlas desaparecer a tiempo, antes del acto en cuestión. Guardo el recuerdo de tocar el piano con mucho dolor en la boca y las manos temblando. Las llagas como recuerdo de quién era: si salía de mi zona de confort, saltaban las alarmas.

Llegué a creer que la exposición pública y el dolor siempre iban de la mano (y de alguna manera lo sigo creyendo, aunque por otras razones). En esa época me resultaba tan difícil recitar un poema o tocar la flauta en clase, por ejemplo, que llegué a creer que sería

imposible disociar una aparición en público de cierto grado de sufrimiento. Tardé muchos años en darme cuenta de que aquello no le pasaba a todo el mundo, que esa vergüenza asfixiante e incapacitante no formaba parte de la condición humana, que había otros niños que no se ponían nerviosos cuando tocaban el piano delante de los profesores de la academia o que se sentían seguros al salir a la pizarra en clase. A veces me pregunto cómo en estas condiciones fui lo bastante terco para no abandonar un camino que parecía completamente contra natura.

Aunque a lo largo de los últimos años he trabajado muy poco con bandas y mucho con solistas, al principio a mi timidez le sentó bien tocar en grupo. Sin olvidarme de ella por completo, pude relajarme amparado por la compañía de otras personas con las que compartía acto musical y amistad. Fue al empezar mi carrera en solitario como Refree, al grabar *Quitamiedos*, cuando el peso de la responsabilidad devolvió a mi timidez el protagonismo que había perdido. Volví a pasarlo mal en directo y a sentir vergüenza cuando las cosas no salían bien. Me gustaba cantar, pero odiaba escuchar mi voz y me generaba muchísima inseguridad. Los días anteriores a los conciertos importantes me encontraba mal, me dolía la garganta y me quedaba afónico. Sentía una febrícula inexistente y me ponía el termómetro cada hora esperando que me diera la razón. Era una situación insostenible; lo pasaba muy mal y suponía una tortura para quien tocaba conmigo.

Cantar era una obligación que surgía de mi interior, una necesidad de darle voz a mis canciones, pero, como todo deber, también era una carga. Que cantara otra persona me parecía absurdo, como si estuviera pidiendo a un desconocido que escribiera una carta de

amor a mi novia; las letras eran algo muy personal y de algún modo tenía la sensación de que podían perder algo de verdad en boca de otro cantante. En realidad, esa visión tan egoísta de mis propias composiciones era un desacierto, pero me costaba aceptarlo. Nunca estaba convencido de cantar, ni tampoco más tarde del resultado. Por ello, me esforcé mucho en encontrar recursos en el estudio para hacer que mi voz me disgustara menos, para sacarle partido en un registro determinado y que las canciones brillaran con mi timbre y mis posibilidades. Cuando acompañas a una gran voz, lo mejor que puedes hacer es dejarle espacio y arroparla para que se eleve lo más alto posible. En las canciones de Refree, la producción debía ser densa y tener mucho protagonismo, su peso artístico era obligado, necesitaba explorar caminos nuevos para que las composiciones brillaran con mi timbre.

Una amiga me decía que para cada disco bueno es necesario sacar antes dos malos. Yo no estoy seguro de eso, pero sí sé que, para hacer un buen álbum, uno que sobreviva al paso del tiempo, hay que arriesgar. Y eso implica algunos momentos de fracaso y muchos otros de indecisión. Pero lo mejor de la frase de mi amiga es ser consciente de que todo forma parte de un movimiento continuo; no sabemos adónde vamos, pero sí que queremos dirigirnos hacia allá. Como decía Lorca, «no vamos a llegar, pero vamos a ir».

En 2009, el cantautor estadounidense Josh Rouse contactó conmigo para que tocara con él en algunos conciertos por Europa. Yo lo había escuchado y había disfrutado sus discos, así que acepté encantado y nuestra relación profesional se acabó extendiendo durante casi un par de años. Lo acompañé en tres giras americanas y muchos conciertos por Europa, especialmente en los países

nórdicos, y tuve por fin la sensación de hacer un tour internacional, con todo lo que eso significa: pasar mucho tiempo alejado de casa, estar fuera de la zona de confort durante gran parte del día y subir a un escenario cada noche.

En ese momento, había terminado los conciertos de *Els invertebrats*, un disco en el que investigué a mi manera el free jazz mezclado con el folk, y, a pesar de que el álbum recibió buenas críticas y que lo pasé muy bien haciéndolo, no me sentía demasiado satisfecho por varias razones: los conciertos fueron complicados y percibí mi voz más frágil que nunca.

Recuerdo que, al volver de la segunda parte de la gira americana con Rouse, por la Costa Oeste de Estados Unidos, tuve la sensación de que algo había cambiado en mí. El miedo escénico había remitido considerablemente y los nervios que sentía antes de empezar los conciertos ya no se manifestaban de la misma manera, no eran castradores, sino un ligero cosquilleo de responsabilidad. Enfocaba los recitales con una confianza renovada y era capaz de saborear mi actuación sin sufrimiento ni sensación de vergüenza. No es que no quedara ni un rastro de mi timidez, ocurría que, como quien hace puénting para superar su miedo a las alturas, había reforzado mi determinación mediante la insistencia; la repetición había podido con el miedo.

De niño, mi padre me obligó a coger con la mano un ratoncito que había muerto en un rincón de la casa. Su intención, imagino, era que superara aquel sentimiento tan extremo de miedo y asco que me provocaba un animal tan insignificante y poco peligroso, pero el efecto que causó en mí fue el contrario. No recuerdo si en el momento de lanzarlo al campo pensé que no había sido tan grave

agarrar su cuerpo sin vida por la cola y caminar unos metros hasta sacarlo de casa, que había merecido la pena hacer el esfuerzo, pero sé que ese acto acentuó todavía más mi asco hacia cualquier tipo de roedor.

A diferencia de la estrategia del ratoncito muerto, que no funcionó, salir al escenario repetidamente sí que rebajó mi miedo escénico. A veces, solo a veces, un plan de choque como este puede ser el mejor remedio para nuestras fobias; enfrentarnos a los fantasmas mirándolos a los ojos y entendiendo que a menudo son producto de nuestra imaginación. Pero, aunque podemos atenuarlos, difícilmente arrancaremos sus raíces: las horas anteriores a los conciertos o actos importantes suelo notar un suave parpadeo interno, un temblor constante que no atribuyo a los nervios, pero que me hace estar mucho más tenso; todo me afecta en mayor medida y las colinas más amables parecen picos helados. En cualquier caso, la mejora ha sido evidente y mi relación con el escenario y la vida pública es mucho más reposada.

A menudo me hacen comentarios sobre mi postura al tocar el piano o la guitarra. La curvatura exagerada de la espalda al inclinarme sobre las teclas o mi manera de mover la cabeza y cerrar los ojos, así como los calambres en los momentos de mayor intensidad, son particularidades de mi figura en el escenario. Ovillarme sobre el instrumento y esconderme de los demás tiene su origen en la necesidad de crear un espacio íntimo y personal, una zona de confort y protección. Como los niños en las películas de miedo —si no lo veo, es que no existe—, cierro los ojos o miro al suelo en busca de un aislamiento que me permita sentir cierta comodidad y que de algún modo me oculte de quien me observa. Es

sin duda algo muy ligado al miedo escénico, la rémora de lo que fue, que con el tiempo ha tomado una forma que me ayuda no solo a conectar con el instrumento que estoy tocando, sino también a sentirme parte de la abstracción de la música. Nada de esto es recomendable desde el punto de vista médico; mi manera de proyectar el cuerpo no es saludable y acostumbro a sufrir dolores musculares en los días posteriores a conciertos intensos. No obstante, es la manera que he encontrado de entrar en sintonía con el sonido, de vibrar con la herramienta y de fusionarme con ella, de dejar de ser una persona que toca para convertirme en un todo con la música, de desdibujar las distancias entre los dedos y las teclas, entre la mente y el sonido.

Y, una vez más, lo que me señalaron como un error, una incorrección, una postura amorfa, ha sido esencial para hallar mi manera de acoplarme con el instrumento y con la pieza que toco. Nunca diré que no debamos hacer caso a las enseñanzas de los profesores, que obviemos lo que aprendemos en los libros de texto, todo lo contrario; pero es importante para mí insistir en que ha sido al seguir mis sensaciones más epidérmicas, al escuchar mi intuición, cuando he encontrado una forma de expresión sincera, un espacio cómodo desde el que hablar. Es necesario poner en duda lo que nos han enseñado para no quedarnos en la superficie.

En relación con lo anterior, fue revelador descubrir a Glenn Gould y leer sus conversaciones con el periodista Jonathan Cott. Sabía que el pianista canadiense había sido uno de los caracteres más únicos de la música en el siglo xx, y que incluso el director Leonard Bernstein, antes de un pase del *Concierto para piano n.º 1* de Brahms con la filarmónica de Nueva York, salió a dar explicaciones

para que el público entendiera por qué había invitado al joven pianista a la programación del Carnegie Hall; una anécdota tan emocionante como insólita, pues otorgaba mucha importancia al solista, ya que los directores no suelen hablar antes de un concierto. Lo que no sabía es que Gould viajaba con su propia banqueta para el piano, una silla de madera de una altura mucho más baja de lo habitual, que le permitía replicar la postura que necesitaba para otorgar su particular emoción a las piezas. La altura de la silla hacía que su cabeza quedara muy cerca de las teclas del piano, de manera que sus manos y su boca —Gould necesitaba canturrear las distintas voces mientras tocaba— surfeaban por el instrumento y se fundían no solo con el marfil de las teclas, sino también con la partitura. Resulta muy impresionante ver a Gould tocando las *Variaciones Goldberg* en el año 1981, mucho más calmado que la primera vez que las grabó, en 1955, lleno de emoción y pausa, conocedor de la obra y también de sí mismo. Es tan emocionante que la persona desaparece y no existen el tiempo ni el espacio, el artista rompe cualquier barrera y podemos viajar con él.

Cuando vi a Gould por primera vez en ese vídeo comprendí que lo que me pasaba, esa ansia de fusión con el instrumento y de introspección corporal a la hora de interpretar, no era algo de lo que avergonzarme ni tampoco un rasgo que debiera cambiar, sino una necesidad, una manera muy física de acercarme a la música. Siento el sonido y reacciono con mi cuerpo, como lo hace un bailarín o un murciélago. Sentir antes que entender.

Uno de mis comercios favoritos de Barcelona es una tienda especializada en té que se llama Tetere. Está regentada por una pareja. Ella es china, y un día, mientras conversábamos, le dije que

me había comprado un hervidor con el que regular la temperatura del agua, por ejemplo, a setenta grados, que es la que requieren algunos tés verdes. Se lo contaba esperando su aprobación con algún comentario positivo acerca de lo útiles que son estos *gadgets*, pero ella me respondió que le parecían innecesarios, que al agua hay que escucharla, que ella podía saber por el sonido al calentarse, y también por su comportamiento, la temperatura y su idoneidad para cada tipo de té. Sentir antes que entender.

La timidez es una losa muy pesada que sigo arrastrando, aunque ha disminuido mucho su tamaño y la carga sobre mis espaldas resulta bastante más llevadera después de todos estos años y los innumerables conciertos y apariciones públicas. Podríamos decir que ha ido limando sus cantos y erosionándose de tanto arrastrarla. Si miro hacia atrás, puedo afirmar que habría hecho muchas cosas mejor si hubiera sido más extrovertido, si no hubiese sentido tanta incomodidad ante la exposición; pero también reconozco que ser este tipo de persona agudizó mis sentidos ante el exterior.

La necesidad de redondear mi figura y encerrarme en un pequeño mundo íntimo cada vez que interpreto música empezó siendo un mecanismo de defensa frente a la vergüenza, pero se ha convertido en mi forma particular de comunicarme conmigo mismo y con el arte. Ese espacio estrecho que creo con mi propio cuerpo es un ejercicio de transmisión y también de desaparición. Porque cuando estoy tocando, cuando encuentro el trance y puedo viajar en él, retorcido y espasmódico, dejo de ser alguien para transformarme en una energía incorpórea. En esos momentos, me pliego sobre mí mismo como una figura de cera deshaciéndose al calor del fuego, siendo cada vez menos yo y más algo que no sé explicar, inmaterial

y rosa, enérgico y sin control. Fluyo con el sonido, pierdo la noción de mi cuerpo y del lugar, y poco me importan mi postura imposible o mis gestos de dolor, porque, si todo va bien, quien toca ya casi no soy yo. Es curioso que cuando mejor toco, cuando más en sintonía estoy con la música y con el sonido, es cuando menos me reconozco en mi cuerpo, cuando el yo se vuelve menos importante.

Y, sin embargo, el ego es necesario para sobrevivir al proceso creativo. Es imprescindible darse golpes contra la pared, destruirse muchas veces para llegar a alguna solución, y sin él sería muy difícil resurgir de las cenizas y acometer un nuevo intento. Al no contar con esa confianza, seguramente me habría desmontado tras los primeros envites de duda familiar. Tener ego no equivale a creerse mejor que los demás, pero sí a ver algo especial en uno mismo, ser capaz de reconocer las propias cualidades, defenderlas y no amedrentarse delante de las críticas y de los ataques ajenos.

Aunque el ego desmedido también puede convertirse en una complicación. Tener demasiada conciencia de uno mismo puede distraernos o paralizarnos, y llevarnos a ser muy críticos con lo que hacemos y con los demás. Igual que somos más graciosos cuando no lo pretendemos, perder la conciencia de uno mismo a veces nos permite ser menos analíticos y fluir más, hacer las paces con la posibilidad de equivocarnos o de no estar al nivel que nos exigimos. Tengo amigos con los que he compartido escenario que se han sentido completamente intimidados por sus logros anteriores o por las expectativas que ellos mismos se han creado, personas con mucho talento que no han sido capaces de avanzar por temor a tropezar, por miedo a no estar a la altura. Son dinámicas muy difíciles de cambiar y que tienden a anular las mentes con mucho

potencial creativo. El equilibrio entre la autocrítica y la autocompasión, entre el ego y la fuerza de voluntad, es muy complejo y resulta uno de los factores más determinantes de la actitud del creador.

En una de las giras por Estados Unidos junto a Josh Rouse, al acabar el concierto en Ashville, Alabama, estuvimos tomando una cerveza en un bar y viendo un concurso de cantautores amateurs. Los participantes salían al escenario con sus guitarras acústicas y cantaban versiones o canciones propias para medio centenar de asistentes. Algunos eran muy buenos, incluso podrían haberse hecho un lugar dentro de la escena folk, y otros lo eran menos. De hecho, varios mostraban serios problemas rítmicos y les costaba tocar y cantar al mismo tiempo. Lo que más me sorprendió fue que no había diferencia en los aplausos que recibían unos y otros. La reacción del público hacia los primeros era alegre y sonora; celebraba ver una actuación de tal calidad y mostraba agradecimiento con sus aplausos. Pero también lo era hacia los segundos: los animaba y agradecía el intento, premiaba la propuesta por el simple hecho de ser compartida.

Allí, delante de aquel escenario minúsculo en el estado de Alabama, me dio por pensar en lo tóxico de algunos comportamientos que fomentan la destrucción en lugar de valorar los esfuerzos. Fui consciente de que había crecido en un ambiente que promovía la idea de que, si no puedes hacerlo bien, es mejor que no lo hagas, que dejes ese espacio para los que realmente sí saben. Una actitud castradora que devora las tripas con la fiereza de Saturno en el cuadro de Goya, despellejando a sus semejantes para que no le arrebaten el trono.

Varias veces he sido diana de francotiradores cargados de inquina. Me acuerdo ahora con cierto humor de la vez en que hice una versión de «El ritmo del garaje» de Loquillo y los Trogloditas para el aniversario del programa de televisión *Sputnik*. La toqué con Oriol Roca, uno de mis baterías favoritos y alguien de quien aprendí mucho. Aquella versión le daba vueltas a la canción original, llevándola a territorios que basculaban entre el pop y la experimentación sonora. La respuesta de los fans del Loco fue demoledora: insultos a mi aspecto físico, ataques a mi criterio musical y algunas amenazas. Me afectó darme cuenta de la cantidad de odio que puede desatar la relectura de una canción y lo expuestos que estamos en este oficio. Loquillo me contactó más tarde para hacerme saber que le había encantado la versión.

Años más tarde, cuando publiqué *Los Ángeles* junto con Rosalía y tanto el disco como los directos empezaron a ganar cada vez más popularidad, los comentarios llenos de odio aumentaron a un ritmo similar. Casi de la noche a la mañana, los foros y nuestras redes se impregnaron del olor del vómito y la podredumbre, el aliento de un animal enfermo y la baba pringosa de un perro rabioso. Aquellos comentarios rozaban el acoso y dejé de leerlos en cuanto fui consciente de lo insalubre de ese lodazal.

Ya no he vuelto a leer comentarios en internet, los evito, así como también, de rebote, he dejado de hacer caso de las críticas de mis discos y concedo cada vez menos entrevistas. Me he dado cuenta de que la exposición pública —ya nos eleve a los cielos de la admiración o nos queme en los infiernos del odio— magnifica nuestro trabajo y le da una importancia que jamás deberíamos creernos. El oficio de creador precisa de humildad y recogimiento, y esa obligación a

hablar de nosotros y mostrar una autoconciencia excesiva juega en contra de la naturaleza de lo que hacemos. Renunciando a nosotros mismos es cuando nos reafirmamos más, decía Miró; negando la negación se afirma.

Más que lo que suena

El cuartito donde estaba situada la discoteca de la estación COM Ràdio, escondido tras una pequeña puerta al lado de recepción, medía unos pocos metros cuadrados y la mayoría de ellos estaban ocupados por estanterías tipo Tramo donde se almacenaban los cedés que llegaban a la emisora. Era un lugar de trabajo incómodo y oscuro, el peor espacio del edificio, que alguien con una visión de futuro muy limitada quiso convertir en un archivo triste que se había quedado pequeño incluso antes de nacer. Entrando por la puerta te topabas con una mesa de oficina de plástico gris, poco agradable a la vista y al tacto, donde reposaba un antiguo ordenador que ya no querían en otros departamentos y que tenía un monitor monocromo encima de la carcasa. Estratégicamente cerca había un equipo de música con sus dos altavoces juntos y en perpetuo silencio, pues se corría el riesgo de molestar a los invitados que esperaban afuera, en la recepción. La música se escuchaba con auriculares y las llamadas se respondían en voz baja.

Pasé muchas horas entre esas paredes, rellenando unas fichas informáticas muy básicas con información sobre los discos que llegaban a la emisora. Se trataba de un trabajo repetitivo y tedioso que me tomaba con filosofía, aunque algunos días me sentía especialmente frustrado. Ser metódico era importante para la tarea, así como mostrarse solícito con las llamadas de trabajadores de la casa que pedían con urgencia una canción —pese a que la mayoría de las veces no estaba en el archivo—; dos actitudes que, por aquel entonces, se me daban bastante mal.

Recalé en COM Ràdio como parte de mi beca al salir de la facultad de Periodismo; mi interés por la profesión era leve y vivía aquel desvío en mi vida como un peaje hacia mi familia, que me había alimentado durante tantos años. Estudiar Periodismo fue interesante, me gustaba el ejercicio de escribir, aunque nunca le puse la actitud adecuada y a veces me arrepiento de ello; podría haber aprovechado mejor el tiempo. Iba a las clases con la misma desconexión que luego sentiría por el trabajo en la radio, un medio que nunca me había llamado la atención, más allá de que mi abuela tenía un atractivo receptor radiofónico de color rojo colgado de la ventana de la cocina con el que escuchaba música y los programas nocturnos de llamadas. A mí me gustaba jugar con el dial de la emisora para sacar los ruidos de frecuencia más desagradables. Quería dedicarme a la música, pero ni los comentarios de los profesores a lo largo de los años ni los ingresos de los primeros conciertos hacían presagiar un futuro prometedor en ese campo, así que cuando Josep Maria Francino, director de programas de COM Ràdio y un gran melómano, me ofreció un contrato a media jornada en el archivo de la emisora, lo acepté sin dudar.

Mis días de archivero pasaban con una lentitud insoportable. Esperaba con emoción la luz de un ensayo o un encuentro con amigos al final de la jornada, pero parecían tan lejos que no lograba aliviar el agobio que suponían aquellos sobres de discográficas mediocres con discos aún más mediocres en su interior que se apilaban encima de la mesa cada día. Por los auriculares, esos trabajos me molestaban aún más, me irritaban, y no podía dejar de poner mi atención en todo lo que no me gustaba. Llegué a hacer listas larguísimas, mientras tecleaba la referencia del disco y la

información requerida en la ficha, sobre lo que detestaba de esas canciones y la manera que se me ocurría de mejorarlas. Escribía, por ejemplo, que el sonido de guitarra me parecía demasiado estridente y que el *riff* resultaba muy poco original. O que la forma de cantar era sobreactuada. O que la *reverb* de la batería era tan larga que eclipsaba la voz. Inventé un personaje, mezcla de crítico musical y productor, que me acompañaba en esas tardes como un bote salvavidas a un náufrago en medio del mar, esperando un cambio del destino, un barco o un avión que me salvase.

No me daba cuenta de que, tras todas aquellas horas aparentemente desperdiciadas en tareas mecánicas exentas de amor y emoción, donde yo era un muerto en vida, un autómata con movimientos limitados, se escondía un aprendizaje básico en mi vida: la escucha atenta, analítica y en ocasiones no placentera. Pasé horas y horas escuchando música que nunca hubiera llegado a mis oídos de no ser por el trabajo en el archivo, donde dedicaba mis esfuerzos a definir y catalogar aquellas canciones e intentaba encontrar algo positivo en cada una de ellas. Mi mente cerrada, tan orgullosa de su propio criterio y de los grupos que me gustaban e idolatraba en mi postadolescencia, se vio obligada a hacer un ejercicio inesperado de apertura y aceptación. No se trataba de relajar los estándares, sino de no morir ahogado por el amargor de mi bilis, de entender que era capaz de escuchar música que no me definiera y que, haciéndolo, desafiando mis preferencias e incluso incomodándome, también podía aprender.

Indexé muchos álbumes y singles durante los meses en la discoteca de COM Ràdio, bastantes de un dudoso gusto estético y que era incapaz de disfrutar, pero todos me enseñaron a apreciar la

música desde una perspectiva distinta. Lo que en ese momento vivía como algunos de los días más aburridos de mi vida, un calabozo en libertad, ahora lo veo como parte esencial de mi aprendizaje musical y vital. Me sentí profundamente infeliz, pero la obligación de escuchar música que yo no había elegido durante horas y con atención fue una cura de humildad que me ofreció una nueva visión, mucho más rica en estilos y recursos. A veces, lo que no nos agrada nos obliga a decir por qué; nos lleva a cuestionar nuestras creencias, a profundizar en nuestro criterio y a descubrir matices que de otra forma habríamos ignorado. Estoy convencido de que algunos elementos que taché de mediocres se volvieron herramientas con el tiempo y, más tarde, sirvieron de inspiración en algún arreglo o producción; como, por ejemplo, ciertos sonidos de sintetizadores de los ochenta que usé en el disco *Nova Creu Alta* o incluso en *Electric Trim* para Lee Ranaldo.

Se tiende a pensar en la práctica y el estudio como la base de la formación de cualquier artista, pero la mirada y la escucha son lo que más enriquece. Conocer y comprender cómo han creado otros, sus carreras y sus obras, amplía nuestro rango de conocimiento y nos proporciona herramientas para afrontar lo que está por venir. El estudio desarrolla habilidades, pero la observación y la audición potencian el contenido creativo, y permiten que el arte esté conectado con el mundo. Debemos poner en práctica todo ello como espectadores, olvidar nuestra posición y nuestro ego, impregnar nuestros sentidos de lo que nos rodea como si fuera la primera vez, como si se tratase de una obra maestra en potencia; desde el *Guernica* a las raíces del árbol que levantan la acera delante de casa.

Puedo afirmar que he sido mucho antes melómano que músico, y eso no ha cambiado a pesar de mi labor como productor y como artista. Sigo experimentando un placer enorme en la escucha no profesional, al dejarme llevar por el sonido y recibirlo sin analizar ni valorar lo que llega a mis oídos. Ahora mismo, mientras escribo estos párrafos, escucho un disco de Alva Noto que ha caído en mis manos por casualidad y lo vivo sin necesidad de diseccionarlo, sin examinar las armonías o la calidad de la grabación o los recursos que ha utilizado. Disfruto de la música que me arropa y de la humildad blanca del oyente inmóvil, sin exigencias, inmerso en el éter y en la mano sonora que me acuna. No necesito poner mi mirada crítica, pues sé que, si lo hiciera, rompería el calor de este vientre musical y caería a plomo, como cae un globo aerostático sin aire caliente. Qué importante es la inconsciencia y cuánto nos enseña sin reclamar crédito. Habrá momentos que me exigirán una respuesta audaz, una opinión elaborada y reflexiva que busque solución a algún entuerto creativo, pero en días como hoy la escucha orgánica e inocente, el viaje sonoro sin objetivo, es mi alimento y medicina, mi escuela y hogar.

Esto les resulta imposible a algunos profesionales. Recuerdo a un profesor de guitarra que me decía que para los músicos ir al cine no era la misma experiencia que para los demás, pues no podían dejar de analizar la banda sonora, se les hacía imposible escuchar sin ser críticos y desmenuzar cada sonido. Esa actitud me parece demasiado autoconsciente, un acercamiento empobrecedor. Por muchos conocimientos que uno haya adquirido en la materia, hay que ser capaz de afrontar el arte como un espectador al que le han borrado la memoria, dejarse sorprender y zarandear sin oponer resistencia.

La experiencia vital debe prevalecer por encima de la intelectual, el arte ha de entenderse como una cualidad inherente al mundo donde vivimos, disfrutable y con un poder inmenso. No necesitamos grandes escenarios o intenciones monumentales para encontrar lo extraordinario.

También como espectador he disfrutado de leer sobre música y arte. En especial *Rockdelux*, que para mí fue durante muchos años un referente y casi como un libro de texto. Esperaba cada número mensual con impaciencia y me pasaba semanas releyendo las entrevistas y, sobre todo, las revisiones de artistas del pasado, de sus trayectorias, para entender cómo habían evolucionado a lo largo de los años hasta acabar dejando un legado digno de ser recordado. Me entusiasmaba aprender cómo algunos músicos que en su momento habían pasado desapercibidos, a causa de una visión demasiado personal y vanguardista, eran reivindicados y cómo su influencia, paupérrima años atrás, había sido decisiva para artistas importantes del presente. Admiraba su línea editorial y también la calidad periodística de algunas de sus firmas. Ellos forjaron una parte importante de mi criterio e hicieron que entendiera la música sin ataduras de mercado ni límites de género; gran parte de la libertad que siento hoy en mi vida artística se la debo a ellos. Era una revista abierta de miras que, además, también hablaba de cine, cómics y literatura con conocimiento y con una visión muy particular. Me nutrí vastamente de sus páginas e incluso hice para ella algunas entrevistas a músicos que admiraba, como Wayne Shorter o Songs: Ohia. Estas colaboraciones eran un orgullo y, ya como artista, aparecer en sus listas de lo mejor del año suponía un premio, un reconocimiento que para mí significaba más que el favor del público.

Comprender que la música es más que lo que suena, que cada disco está rodeado de un sinfín de historias que lo han hecho como es, fue algo que aprendí leyendo la prensa musical y más tarde al entrevistar a otros artistas. No solo suena lo que tocamos, sino también lo que vivimos, lo que nos influye y lo que afecta directamente en la creación. A pesar de que el valor de una obra debe residir en ella misma, no podemos aislarla de su contexto histórico, social y personal. El arte es, en gran medida, estados de ánimo, enfados, egos desmesurados o economías en la cuerda floja. Descubrir la dimensión extramusical de los discos fue importante para entender mejor el proceso de algunos de mis artistas favoritos, pero también el mío propio, y me ayudó a adoptar una visión periférica, más allá de lo estrictamente artístico. Ser consciente de que otros han pasado por estados de crisis creativa o que todo proceso requiere tiempo sirve de consuelo y enseñanza; nos recuerda que las piezas que amamos son tan humanas como nosotros y que han sido elaboradas con las mismas dudas, luchas y condicionantes.

Soy incapaz de decir si alguna vez me sentí parte de la profesión periodística, pero sí puedo afirmar que fui afortunado por aprender a escuchar los discos a su manera. Dar importancia al concepto y al texto, entender que todo es parte de una trayectoria que se construye a cada paso y que un disco no es un objeto aislado de todo lo demás: todo ello se lo debo a la lectura de revistas y a la práctica del periodismo musical. Esto me ha ayudado a componer discos que, en mi opinión, no solo reflejan un momento concreto, sino que apuntan hacia el futuro y piden ser escuchados dentro de varias décadas como punto de inflexión de una carrera artística: la

conciencia de quiénes somos y el deseo de lo que queremos ser aunados en un mismo objeto que debe ser comprensible tanto hoy como mañana.

Refugio

Cuanto más tiempo paso fuera de casa, más me cuesta adaptarme a mi vuelta. También es difícil la marcha: en el inicio de un viaje se combinan siempre una pereza extrema y cierto vértigo. Abandonar mis pequeños refugios íntimos, mis objetos queridos, la cotidianidad que consigo de vez en cuando, unos horarios que logro automatizar y, por supuesto, el confort emocional que me brinda mi núcleo familiar es un paso montañoso que, incluso en las épocas de gira constante, me impresiona. La idea del viaje, de dar conciertos a muchos kilómetros de distancia, en ciudades donde me hace ilusión tocar, me parece muy atractiva en el momento en que se me plantea y suelo emocionarme con la mera posibilidad. No obstante, esas fechas lejanas, a veces con más de un año de antelación, que espero con la impaciencia de quien arranca las hojas del calendario, se transforman en un pequeño castigo en los días previos, un malestar muy cercano al que de niño sentía el día que empezaba el curso y tenía que volver a la escuela: emoción y miedo, querer y no querer a partes iguales. La tortura de hacer la maleta es siempre un preámbulo muy incómodo y desmoralizante: que no falte nada, que ese recipiente con cremalleras contenga suficientes recursos para cualquier imprevisto; acertar en la distancia los requerimientos climáticos. Este trámite al que debería estar tan acostumbrado sigue erosionando mi tranquilidad, así como todo lo relacionado con aeropuertos y controles de equipaje. Casi siempre elijo los zapatos que voy a llevar en el escenario en el último instante, con el coche esperando ya en el portal. No he aprendido a relativizar esos

momentos a pesar de que, una vez en el destino, llego a encontrar un espacio propio e incluso disfruto de mis paseos matutinos en busca de una cafetería o de compartir la cena con el equipo, cuando terminamos el concierto.

Las vueltas son peores, lo que muestra una pésima capacidad de adaptación al entorno por mi parte. Suele pasarme que, al abrir la puerta de casa, cansado de los viajes y los conciertos, aunque feliz de volver a mi espacio vital, descubro que mi percepción de ese lugar conocido ha cambiado. Observo alrededor con los mismos ojos, pero con una mirada distinta: el universo que recordaba como familiar y armónico ha mutado incomprensiblemente. Ahora todo parece estar de cualquier manera, caótico y confuso; me siento atacado por la falta de orden y me ahogo en una necesidad profunda de recolocar cada objeto en su sitio, como si así pudiera devolver el equilibrio a la vida. Pero en realidad nada ha cambiado, nadie ha movido los muebles ni tocado las tazas y los vasos, ni ensuciado la encimera ni vaciado la nevera. Todo sigue igual que cuando lo dejé al cerrar la puerta a mis espaldas; cada elemento del mobiliario ha dormido inmóvil esperando pacientemente mi regreso. Es mi mirada, caprichosa y virulenta, la que convierte en mugre lo que hace unos pocos días era un jardín victoriano, un útero cálido y acuoso donde todo tenía sentido. Aunque reniego de estos momentos y me da pena no ser capaz de relativizarlos, son una muestra de la potente relación entre el espacio y el estado de ánimo y, por tanto, de la importancia que tiene nuestra zona de trabajo en el proceso de creación.

Deberíamos poder crear con muy poco, no depender del lugar o de los objetos. A estas alturas, me gusta creer que, si me empujaran

de repente a un estudio desconocido, sería capaz de componer una pieza con lo que tuviera a mi disposición allí. Pero no siempre fue así. Hubo un tiempo en el que no me sentía completo si no podía trabajar con unos instrumentos concretos, si no tenía a mano ciertas herramientas exquisitas. Hoy estoy lejos de esa postura y, sin embargo, no puedo obviar que resulta muy complicado grabar música a un nivel profesional sin una serie de elementos básicos. Siempre me he quejado de esto al hablar del oficio. Me encantaría poder reubicar mi lugar de trabajo con más facilidad, como lo hace un escritor, que puede desarrollar sus ideas con muy poco; viajar menos cargado y poder improvisar sin tanto impedimento. Pero en la música, aunque es posible esbozar un tema en un smartphone, tarde o temprano acabas necesitando un espacio equipado.

Algo que siempre he considerado imprescindible, mucho más que unas herramientas determinadas, es un ambiente de trabajo que nos ayude a estar centrados y en paz con nosotros mismos, que nos permita avanzar sin distracciones hacia el objetivo que nos hemos marcado. No estoy hablando de lujos ni de ayudas externas. Actos tan triviales como cocinar ayudan a adquirir cierta perspectiva, a oxigenar un poco la mente y la audición y, en muchas ocasiones, a encontrar la manera de sortear los muros que levanta el cansancio. Por mucho que se haya insistido en romantizar la figura del artista maldito, que ni come ni duerme durante el proceso de creación, que no es capaz de salir de una especie de pocilga psicológica que lo enferma y lo degrada hasta el final del proceso —una idea de genio literaria y anticuada que glorifica la autodestrucción—, estoy convencido de que pasarlo mal y obsesionarse con la propia obra no hace que esta resulte mejor, sino lo contrario, además de convertir

esos días en un infierno. Suficiente carga emocional e intelectual supone el proceso creativo como para sumarle dramatismo. Se puede crear disfrutando, divirtiéndose en el proceso, aceptando sin aspavientos que ningún proyecto es fácil, como tampoco lo es para el dentista pasarse el día empastando muelas o para el relojero observar durante horas a través de una lupa. Obsesionarse es como dejarse el freno de mano del coche puesto: no nos permite avanzar, nos provoca dudas y dificulta el discurso. Soy muy partidario de dedicar un tiempo a limpiar la mente y los sentidos de todo el ruido que acumulamos, un descanso que nos permita relajar las frustraciones que cada día crecen como las malas hierbas entre las flores. Durante muchos años pensé que no había otra forma de crear que la inmersión total en la obra para elevar su valor artístico, que era necesario encerrarse en el submundo de la obsesión, obcecarse en el trabajo y no descansar hasta llegar al final o hasta caer rendido. Dormía poco porque creía en la sumersión enfermiza, le daba vueltas a lo mismo, persiguiendo una idea que intuía, pero que se me escapaba porque estaba demasiado cansado. Ahora, aunque sigo convencido de que la inspiración llega trabajando, también creo que es necesario el descanso, tomar distancia de nuestra obra por el bien de esta y de nuestra salud mental. Cada uno debe decidir qué grado de locura puede soportar en su vida. En mi caso, cuando vuelvo la vista atrás, me doy cuenta de que mi producción ha sido mayor y más de mi agrado desde que encuentro los huecos necesarios para cuidar de la mente y del cuerpo, para sentir que los días pueden ser relajados, con espacio para respirar más allá del trabajo creativo.

La naturaleza ha sido el lugar donde he encontrado refugio para mis neurosis y mi estrés. Intento pasar al menos tres mañanas a la semana en la montaña, alejado de la masificación de mi ciudad y del ruido constante que, tanto en la calle como en el estudio, no cesa y me satura. Rodeado de naturaleza, siempre en soledad y pedaleando en bicicleta, no oigo más que los pájaros y la fricción de los neumáticos con el suelo; no escucho música por los auriculares, pero sí suenan en mi cabeza los recuerdos de las últimas horas, melodías que se repiten mientras encuentro el trance en lo circular de los pedales y en la fatiga de un ejercicio que es deporte y desplazamiento al mismo tiempo. Decía el pensador austriaco Iván Illich que el animal que optimiza más la energía de su movimiento es el perro, tan solo superado por una persona en bicicleta. Yo no tengo ningún interés en batir marcas, pero sí en entender el tiempo y el desplazamiento con una medida humana; conocer el territorio hasta poder dibujarlo. La velocidad de la bicicleta es la justa, ni demasiado rápida ni demasiado lenta. Me ayuda a estar en contacto real e íntimo con el entorno, algo que me parece emocionante en sí mismo. Además, consigue equilibrar mi estado anímico y me provoca una gran sensación de limpieza, lo que me prepara para afrontar de nuevo el acto creativo.

Las opciones son muchas: montar en bicicleta, pasear por el barrio, cocinar, jugar a un juego de mesa o ver un partido de fútbol, en realidad da igual. Se trata de encontrar la manera de romper obsesiones y oxigenar la sangre para volver a empezar con la energía renovada y con ideas frescas. Es cierto que, en momentos de bloqueo, cuando resulta imposible dejar de golpearnos la cabeza contra el mismo muro de frustración, nos puede parecer una falta de

respeto hacia nuestro compromiso con la obra parar las máquinas y abandonar el barco durante dos o tres horas. Pero, si la creación artística es un acto de valentía, también lo es alejarse cuando las cosas no avanzan. Parece una contradicción, porque algo nos dice que es en esos momentos cuando debemos sumergirnos más profundamente, darlo todo sin distracciones para detectar qué es lo que está provocando ese bache. Sin embargo, el tiempo y la experiencia me han enseñado que seguir insistiendo hasta la extenuación no es la mejor salida. En algunos casos, cuando cerramos la puerta del estudio con llave y nos olvidamos de las horas de sueño y de las comidas, podemos dar con algo que nos tranquilice, que parezca un desenlace, pero es casi siempre un espejismo, un engaño que desenmascararemos al cabo de unos días. Solo a través del descanso podemos encontrar el sentido de nuestra obra y el camino para guiarla a su plenitud.

Para artistas y no artistas, resulta complicado dejar de asociar al trabajador más valioso con el que dedica más horas a su tarea. Pero esto no es así. No por pasar más horas en el estudio, en la oficina o en el taller llegaremos más lejos en nuestra labor. La lucidez es mucho más importante que la cantidad de tiempo invertido. Me cuesta convencer de todo esto a los artistas con los que trabajo, que entiendan que adquirir perspectiva e impulso es fundamental, y que si salimos del estudio a las diez de la noche y al día siguiente empezamos pronto por la mañana será muy complicado que los fantasmas y las obsesiones que arrastramos desaparezcan y nos permitan abordar el trabajo con energía y visión renovadas. En cambio, si dejamos de escuchar durante unas horas, si nos tomamos un paréntesis en el que cada uno dedique sus energías a lo que más

le apetezca, la nueva escucha será clarividente. Incluso cuando estoy en la montaña, aislado de todo, hay un hilo musical inconsciente que no cesa, unas voces internas que reclaman atención en un segundo plano tan sigiloso como constante. He aprendido a disfrutar de ello e incluso me es útil para la búsqueda, porque en ese momento no hay prisa, y si las ideas fluyen es porque ellas así lo quieren. Algunos entienden esta necesidad de parar e incluso la adoptan después de comprobar sus resultados. Otros prefieren seguir pensando que necesitan más las horas que la perspectiva. Llevamos tanto tiempo asociando creación con locura y obsesión que resulta muy difícil romper ese vínculo inconsciente. Aunque sabemos que hay otros caminos más reveladores para el creador, nos gusta seguir creyendo en esa figura decadente.

Empecé a montar mi estudio en una habitación de la ronda de la Universitat de Barcelona, cuando el centro de la ciudad no estaba colapsado por los autobuses turísticos y por los aludes de gente. Tenía un ordenador, un micrófono y un previo de micrófono, y con eso grabé gran parte de mi primer disco y muchos arreglos de producciones que me encargaban. Me sentía afortunado por poder trabajar en casa. Envidiaba a los grandes estudios de grabación y sus posibilidades, pero sentía que, en esa habitación, a mi ritmo y sin la presión de los costes de un estudio grande, era capaz de aprender y experimentar. Fue una suerte empezar mi andadura en los inicios de lo digital, que ofrecía un abanico de posibilidades muy amplio a cambio de unos costes moderados.

De adolescente me pasaba horas grabando pistas de casete en un cuarto, pero lo hacía más por documentar los ensayos o como recordatorio de las composiciones que como un intento de grabación

seria. Curiosamente, hace poco volví a comprar una grabadora por pistas en casete porque imaginé su sonido saturado y comprimido, lo-fi y antiguo, en un EP que produje para Guitarricadelafuente con versiones de temas latinoamericanos. Años antes, trabajando con Lee Ranaldo en nuestro disco a dúo *Names of North End Women*, encontré en el almacén de su antiguo grupo, Sonic Youth, cintas de casete viejas con música de instrumentos exóticos, desde gamelán hasta tablas hindúes, y también grabaciones antiguas de la banda y del mismo Lee recitando poesía y creando ambientes. Esas cintas y su manipulación mediante *loops* y cambios de velocidad fueron la inspiración que necesitábamos para dejar atrás las dudas y construir con seguridad el concepto del disco. En la imperfección encontramos el lenguaje con el que componer las canciones.

Es muy difícil pronosticar qué timbres nos emocionarán. Si estamos abiertos a sorprendernos, casi siempre acabaremos tomando caminos inesperados. Cuando me reuní por primera vez con la cantante de fado Lina en los estudios Atlántico Blue de Lisboa, llegué convencido de que la guitarra sería el instrumento protagonista. Pocas semanas antes había terminado la gira del álbum *Los Ángeles* con Rosalía y me sentía fuerte y valiente con este instrumento. Recuerdo desenfundar la guitarra con la confianza de inspirarme desde la primera pulsación. No obstante, en cuanto me puse a desgranar los acordes iniciales en busca de la armonía que requería la canción, supe que no estaba cómodo, que algo no encajaba. No es que sonara mal, nadie hubiera dicho algo así, pero no podía sacudirme la sensación de que no funcionaba. En el estudio B, donde estábamos conociéndonos, había un piano de pared, humilde pero con cierto carácter. Abrí la tapa frontal para que el

sonido nos envolviera de una manera más rotunda y empecé a tocar los mismos acordes que minutos antes había interpretado con la guitarra. De golpe, todo tomó una forma final, los sonidos se fusionaron y tuve la sensación de ser uno con la voz. Nunca hubiera pensado que ese proyecto tendría su base instrumental en el piano; fueron los sonidos quienes lo dictaron y no sentí miedo a escucharlos y cambiar.

Vuelvo a recordar esa habitación vacía de la ronda de la Universitat, con alguna guitarra y el piano, así como una mesa que no distaba demasiado de cualquier escritorio de oficina. Se me presenta ahora como si fuera otra vida. Añoro de algún modo la sencillez de aquel pequeño mundo, la inmediatez del trabajo y el constante descubrimiento; podía pasar noches grabando y probando nuevos efectos sin cansarme lo más mínimo. Me culpo por haber perdido esa simplicidad, por tener necesidades más elevadas en mi trabajo y por haber reunido tanto material a lo largo de los años. El de la acumulación es un sentimiento encontrado que me remueve cuando abro la puerta del estudio y veo guitarras que no toco desde hace mucho tiempo o algún efecto antiguo que se está llenando de polvo en una estantería. Soy de la opinión de que las cosas deben usarse o hay que dárselas a alguien que les saque provecho; no necesito ser propietario de nada. Al mismo tiempo, como ocurrió en Lisboa con Lina, me produce muchísimo placer el momento en que las piezas encajan, cuando los timbres son los adecuados y todo adquiere sentido. Supongo que por esa razón vivo rodeado de por si acasos, de objetos que guardo por si vuelve el día en que alguno enciende la chispa y esa fusión queda grabada para siempre. Eso me hace feliz durante unas horas. Pero también me altera la espera, me

preocupa el caos y me inquieta todo lo que no uso. El minimalismo que he conseguido en mi música, la voluntad de vaciar y quedarme con lo esencial, se enfrenta diariamente a la imposibilidad de contar con un espacio vacío para trabajar. Es una guerra entre la paz en mi universo físico y la emoción inigualable de tocar el instrumento perfecto. No quiero renunciar a esos instantes, y prefiero convivir con objetos amontonados y un reducido espacio vital a negar la posibilidad de volver a experimentar esos momentos de simbiosis.

Punk

Cuando coloco las manos sobre el piano, casi siempre empiezo a improvisar sobre una progresión de acordes que tengo más o menos automatizada y que va cambiando según la época; me harto de unos acordes y me enamoro de otros que me acompañan a lo largo de los meses siguientes. Esto no significa que solo toque esas progresiones, sino que, cuando me siento, las primeras notas que aparecen son esas y no otras. Ahora, por ejemplo, si en lugar de poner las manos sobre el teclado de este ordenador portátil las pusiera sobre el teclado de un piano, la primera posición a la que recurrirían sería la de un sol menor. Como los estiramientos musculares de un deportista antes de afrontar el desgaste físico, esta colocación de los dedos me conecta con la herramienta y hace que me sienta cómodo al tacto y a la vista, marcando el inicio de algo. Este acto es firma temporal y ritual que me ancla en mí mismo y en el instrumento.

En cambio, si me predispongo a un trabajo más consciente de composición, las reglas varían y el terreno de juego se convierte en un lugar mucho menos acolchado y permisivo. La comodidad pierde la importancia, pero sí tiene un papel protagonista la necesidad de no visitar territorios que haya explorado con anterioridad; al menos, no de la misma manera, no con las mismas ropas y actitudes. Casi siempre intento echar a andar por senderos por los que ya he pasado, caminos sin piedras donde la pisada es firme y permite un paso ligero y seguro, pero al cabo de un rato, cuando el paso del tiempo me agobia y las decisiones apremian, cuando hay que definir

qué es lo que realmente quiero hacer, siento a mis espaldas una presencia pesada, no demasiado amigable, que aparece siempre que repito alguna fórmula y me obliga a despreciar todo aquello que no resuene en mí como algo nuevo. No sé de dónde ha salido esta actitud rotunda y salvaje frente a la creación ni quién me la inculcó; como ya he comentado, es un motor de búsqueda, una energía de cambio, pero también una pequeña maldición. En los momentos tranquilos e inspirados, la refuerzo con orgullo, entiendo que es virtud y bendición, pero en muchos otros, cuando las cosas no avanzan y las manos se atascan en progresiones incompletas, reconozco su reverso negativo y toda la ansiedad y el estrés que me llega a provocar. Se vive mejor en el masaje vaporoso de lo aprendido, en la seguridad de lo que conocemos, aunque, como ya he dicho, resulta mucho menos inspirador y a mí no me activa los sentidos como lo hace el terreno movedizo de lo desconocido.

Hace poco leí un texto del escultor Eduardo Chillida donde afirmaba que el arte es hacer lo que no sabes. Me recordó a una discusión que mantuve hace años con un guitarrista de Barcelona que defendía hacer solo lo que has aprendido. La conversación giraba en torno a unos arreglos orquestales que me habían encargado para el aniversario del auditorio de Sant Cugat y que yo acepté con ilusión pese a no haber escrito nunca para una formación tan grande. Él, que era un músico pulcro y aplicado, un instrumentista suave y teórico, alguien con vocación de profesor, no entendía cómo me atrevía a aceptar un encargo tan arriesgado cuando había tantos arreglistas profesionales que podían llevar a cabo esa tarea con oficio. Aunque no me lo dijera, su perplejidad residía en que los responsables del evento hubieran decidido asignar

un proyecto de tanta envergadura a alguien que no tenía ninguna experiencia en la escritura orquestal y que tampoco era un músico formado específicamente en esa materia. Le molestaba sobre todo el hecho de que los años de estudio y esfuerzo por replicar lo que los profesores demandaban perdieran todo el sentido si no servían para asegurar que aquel tipo de encargos fueran dirigidos a gente preparada en la disciplina. Dejaba entrever en su discurso que la personalidad debía ser un aspecto secundario y menor comparado con la ejecución profesional: lo más importante era que estuviera bien hecho. Podría haberle dicho que ese «bien» es un concepto desdibujado y relativo, moldeado por las expectativas sociales, las tendencias culturales y las nociones individuales de lo que es correcto o aceptable, y que por tanto no tenía ningún valor artístico. Pero no lo hice.

Durante meses me sumergí en las profundidades de la escritura, con la ayuda de un libro de consulta, una de las biblias de la orquestación, escrita por Samuel Adler y titulada *The Study of Orchestration*. Componía las notas para cada instrumento a medida que consultaba sus posibilidades y recursos. El acto y el aprendizaje progresaban en paralelo, el camino me transformaba a medida que avanzaba. Sería tramposo por mi parte no decir que antes había compuesto para formaciones más pequeñas, sobre todo cuartetos de cuerda, pero nunca lo había hecho para una orquesta de más de treinta instrumentistas. El concierto salió bien, quedó emocionante; lo disfruté mucho a pesar de que supuso un elevado nivel de estrés, sobre todo en la recta final. El resultado tuvo personalidad y energía, fue distinto a lo que habitualmente tocaba la orquesta en el auditorio, y eso era lo que buscaban sus organizadores. Cierto es

que podría haber salido mal y no puedo afirmar que eso no me preocupara; ser atrevido no significa eludir la responsabilidad, pero fue precisamente sentirla lo que puso en marcha el motor de la creación. Hice algo que no había probado antes, estudié mientras escribía la respuesta, sin tiempo para digerir lo aprendido. Me ayudó (como siempre) recordar que en el arte la pulsión personal, a menudo imperfecta, puede eclipsar la perfección formal con su capacidad de resonar en los demás, algo que había corroborado hacía años en un entorno muy alejado de la orquestación.

Con la inocencia encendida de la pubertad creía que los grupos que escuchaba en ese momento, muchos de ellos de hardcore melódico y emocore, eran el punk de los setenta hecho carne veinte años más tarde. Asociaba sus ritmos frenéticos y su agresividad, divertida en algunos casos, así como sus ropas y pelos teñidos, con una actitud contracultural. Y a veces así era: muchos de ellos resistían en pequeños sellos que habían creado desde la más estricta independencia, se autogestionaban y no querían saber nada de grandes compañías ni de marcas. Admiré los rituales de sus directos, las melés de carne que se formaban en el público, en muchas ocasiones sazonadas por algún miembro de la banda saltando desde el escenario. Cuerpos sin camiseta agolpados en un baile amorfo, golpeando sin mala intención a quien tuvieran más cerca, sumidos en una inconsciencia grupal que liberaba la rabia acumulada y convertía cada concierto en un exorcismo. La energía, sudorosa y maloliente, también era sincera y surgía de una necesidad inexplicable de gritar. Salas pequeñas y oscuras de la ciudad se convertían en templos de adoración de una cultura que parecía real y valiente, en contraposición a lo que nos enseñaban por la

televisión. Fui testigo de esa escena y, aunque llegué tarde, también la viví desde dentro cuando empecé a tocar en Corn Flakes.

Con ellos viajé durante muchas horas por carreteras de toda la península en una furgoneta que no pasaba de noventa kilómetros por hora, escuchando música en un aparato que funcionaba con pilas. Para cada viaje se preparaban cintas de casete variadas, recopilaciones muy heterogéneas que nos daban la vida en esos trayectos eternos y que comentábamos y celebrábamos vivamente. Eran la banda sonora de nuestros días y algunas de sus canciones pasaron a ser himnos en nuestra ruta. Esos *mixtapes* de nombres divertidos y carátulas dibujadas a mano eran pequeñas joyas, ejemplos de una visión musical amplia donde el género no tenía importancia y donde primaba la calidad por encima de modas y etiquetas. También actos de generosidad, pues el objetivo consistía en enseñar a los demás algunos de los descubrimientos musicales de las últimas semanas: Vads y Abel eran grandes compradores de discos, les encantaba pasar horas buscando en las cubetas de las tiendas, conectando artistas que conocían con otros aún por explorar. No resultaba nada raro que en la misma cara de un casete se pudiera escuchar a Philip Glass tras una canción de Parálisis Permanente, a Kraftwerk segundos después de Fabio McNamara o a Carles Santos junto a Teenage Fanclub. Eso sí que era punk dentro del punk. Aquella mezcla esquizofrénica me enseñó a derribar prejuicios y jerarquías y a entender la música como un todo, maleable y dúctil a merced de la emoción. Aprendí más en esos viajes con ellos por las carreteras españolas que en todos los años que asistí religiosamente a repasar las cuartillas de solfeo.

Sigo creyendo firmemente en el punk, aunque con los años he dejado de asociar este concepto a una escena musical o a una estética concreta y lo he aplicado a una actitud frente a la vida. Me cuesta pensar en una mejor forma de definirlo que con la idea de Chillida que parafraseaba al principio del capítulo, porque no hay una actitud más punk en el arte que la de atreverse a hacer aquello que no se conoce, que no se ha intentado nunca. Así como los guitarristas de este movimiento en la década de los setenta ponían el dedo sobre una cuerda de la guitarra y, si les sonaba bien, decidían que aquello era suficiente para componer una canción, sin conocer la teoría tras sus experimentos, también para mí escribir los arreglos orquestales supuso un salto a lo desconocido y un riesgo que removió los cimientos de mi aprendizaje y me afiló la intuición para que pudiera suplir mis carencias. La incomodidad, lejos de ser un obstáculo, se convirtió en un catalizador: una vez más, el enfrentamiento entre lo que somos y lo que no sabemos fue el terreno de juego ideal para el acto creativo.

Descubrir y corroborar a través del punk que no había una sola manera de hacer música, reconocer que muchas veces lo que está mal está bien, fue esencial para librarme de las ataduras que me había impuesto la educación clásica, y no hablo tan solo de la musical. La manera en que el punk afrontaba la creación artística, primando la personalidad por encima de la técnica y valorando la experimentación y el riesgo por encima de la complacencia, me ayudó a aceptar mis carencias y convertirlas en virtudes. En la visión sobre el arte que sostienen los puristas y los ortodoxos, las limitaciones de nuestro cuerpo y nuestra mente serán para siempre una carga, un defecto de nacimiento, una tara en nuestro ADN, un

destino del que no podemos escapar. Plantean una lucha perpetua con lo que nos sobra o nos falta, se concentran en aquello que no cabe dentro de sus ideales inalcanzables de técnica y perfección. En cambio, en una concepción abierta y valiente del arte y de nuestro papel en el mundo, podemos convertir nuestra fragilidad en un valor y nuestra cojera en un baile. Las limitaciones no son defectos, sino características que nos definen, puntos de partida para proyectos futuros. No nos dejemos intimidar por las convenciones y plantemos nuestro árbol en mitad de la calle para que crezca, reafirmando nuestra presencia, invitando a los demás a repensar lo que es posible. Cada uno debe encontrar los mecanismos que le permitan expresarse con la mayor libertad y sinceridad, porque solo desde ahí cobra sentido el ejercicio creativo.

Dudas

Desde hace unos meses me ronda la idea de dejar de producir durante un tiempo largo. Llevo muchos discos a mis espaldas y algunos de los últimos trabajos me han dejado agotado. La inseguridad es un mal de muchos artistas y nada tiene que ver con el talento, sino con la responsabilidad frente a los retos. Pueden llegar con las cosas muy claras un día y lo contrario al día siguiente. Esto a veces implica dar muchas vueltas alrededor de decisiones que podrían simplificarse. Algunos artistas siguen una dirección y son coherentes con ella hasta el final. Otros trazan varias líneas en paralelo para poder valorar, en un proceso agotador, hasta tomar la última decisión, compleja y a veces dolorosa. El miedo a perderse algo por el camino es una gran piedra que bloquea el engranaje creativo y resulta imposible subsanar: siempre habrá algo que dejemos fuera. La seguridad total es imposible, y la nuestra es una opción entre infinitas. Podremos dar vida a otras obras en el futuro, esta no tiene por qué ser la última, pero el precio a pagar por exprimir varias alternativas en un mismo momento puede ser muy alto: ralentiza mucho el proceso, hace que pierda frescura y enrarece paulatinamente el ambiente.

Entiendo que la inseguridad forma parte del proceso creativo y de la vida del artista, y que una parte importante de mi trabajo como productor consiste en ayudar a superar esas dificultades de confianza, la indecisión que se acrecienta con el cometido de editar un álbum. No reniego de esta faceta más psicológica de mi oficio. He aprendido, con el tiempo, a interpretar las señales, y el camino es

apasionante, por muchas intersecciones laberínticas y árboles caídos que se presenten en la ruta. Suelo disfrutar con las dificultades extramusicales, que también constituyen retos propios de este oficio y que afectan de forma directa al resultado. Pero eso no significa que no me agote estar siempre pendiente de generar el ambiente propicio para que los demás sientan la determinación necesaria para crear. Ha habido discos que me han dejado más cansado en este aspecto que en el puramente creativo y, al acabar, he necesitado un descanso. Me gusta mucho notar que mis compañeros de viaje están disfrutando del trayecto y que se sienten orgullosos del trabajo realizado; influye de una manera muy positiva en mi inspiración y me importa incluso más que mi propio gozo. Esto, sin embargo, tiene su reverso. La energía del grupo te empuja o te hunde de una forma muy agresiva. Pocas cosas me generan más malestar que percibir la falta de convicción en los ojos de las personas que tengo delante. Me desmorono y, a veces, incluso me hace perder la dirección durante unos instantes. Necesito la alegría y, de alguna manera, también la confianza total de quienes me rodean para trabajar a gusto y dar lo mejor de mí. En la dirección opuesta, necesito admirar a las personas con las que trabajo para que me hagan sentir seguro. El problema de los procesos que se enquistan es que se pierde la fe en los demás a medida que aumenta el cansancio y el ambiente se vuelve denso y poco propicio para el acto creativo.

A pesar de que me considero bastante rápido, de que sé que soy capaz de encontrar ideas con cierta facilidad, odio repetirme. La búsqueda de algo que nunca antes se me ha ocurrido es un motor para mi energía creativa. Disfruto mucho los momentos de duda, por

complejos que resulten. Entiendo lo que está por venir como un espacio de juego que, tras su cortina cortafuegos, esconde algo nuevo, una puerta a lugares inexplorados. Si enfocamos la búsqueda como algo infructuoso y permanecemos demasiado tiempo en la duda por miedo, es muy complicado darse cuenta de que son estos los puntos de inflexión en nuestro carácter como creadores. Nos permiten afinar nuestra puntería, aguantando en tensión hasta encontrar el objetivo, como la goma de un tirachinas.

He vuelto a casa tras unos días grabando con Kiko Veneno en un estudio cerca de Conil. A lo largo de los últimos años, hemos trabajado juntos en un disco y varios proyectos. Él ha sido, sin duda, una de las personas que más me han marcado. No solo porque lo considero una mente musical imprescindible —sin él la música de los últimos cuarenta años hubiera sonado distinta—, sino también y en especial porque su filosofía vital y su manera de relacionarse con el mundo me maravillaron cuando lo conocí hace más de una década. Clarividente y filantrópico, es tan lúcido que puede parecer un loco. Pero no. Es un artista que se expresa desde una perspectiva fina y única, tan atinada que los demás requerimos cierto tiempo para entenderla. Así pues, cuando Kiko me llamó para poner en marcha su nuevo disco, no pude decir que no, a pesar de querer tomarme un descanso de la producción; se lo debo.

En Conil, en un estudio en el que nunca había grabado y después de algún tiempo sin vernos, solo tuvimos una semana para encarar el nuevo single. Sobre el papel es suficiente. Si puedo trabajar con cierta comodidad e intensidad, el tiempo no debería representar un problema; de hecho, si me preguntan antes de viajar, seguramente responderé con cierta vehemencia que en esos días al menos podré

dejar muy dirigidas, casi terminadas, un par de canciones. He grabado muchos discos a lo largo de mi vida y, a pesar de que he vivido numerosos momentos de duda en cada uno de ellos, siempre he sido capaz de hallar el enfoque, el sonido y el concepto de la música que he producido, y he logrado sentirme orgulloso al acabar. Por ello se me hace difícil entender cómo es posible que todavía experimente el *horror vacui* de una forma tan intensa, cómo no he conseguido dominar el miedo a perder la inspiración. Se trata de una sensación subterránea, un hilo de inseguridad, fino y punzante, que quienes están a mi alrededor no ven y que me hace pasarlo muy mal en los primeros compases del proceso. Pocas veces preparo algo de antemano, prefiero guiarme por las sensaciones del momento, reacciono a lo que siento al escuchar la pieza en los altavoces, y esto, que es muy orgánico, agita a la vez los límites de la seguridad.

Cuando aceptas producir el disco de un artista asumes la responsabilidad de dar forma a ese material sensible que son las canciones. Notar que uno goza de la confianza de un equipo es imprescindible para hacer este trabajo, pero no rebaja la presión. Nadie quiere estar por debajo de lo que se espera de él. Sigo experimentando un mareo interior, unas náuseas ligeras y casi imperceptibles cada vez que escucho una canción por primera vez con la intención de encontrar ideas que la mejoren y la hagan más emocionante, pero que sean las justas y precisas y no jueguen en contra del carácter único de la composición. No es solo una cuestión de vértigo, sino de respeto hacia eso que llamamos inspiración y que va y viene a su antojo. Puedo afirmar que las musas, o como se prefiera llamarlas, se han portado bien conmigo, pero también soy muy consciente —como me repito a menudo— de que no están

siempre con nosotros y que a lo largo de la historia artistas respetados y reconocidos han pasado inesperadas épocas de sequía creativa; y eso, como las enfermedades o las tormentas, nadie sabe cuándo puede llegar.

El primer día de grabación fue una toma de contacto para explorar las posibilidades del estudio y escuchar las demos. Durante el segundo día tenía que entrar obligatoriamente en materia y avanzar en el concepto de los temas. Esa misma mañana, después de elegir por cuál empezar («Helicrisum», con una melodía y una letra preciosas sobre la relación entre una flor y los recuerdos que suscita), mientras escuchaba a Kiko grabar la guitarra y la voz de referencia, no lograba imaginar qué arreglos le convenían ni por dónde llevar los colores y las texturas. Me gustaba mucho la canción y me inspiraba algunas ideas, pero no sentía el impulso de dar pinceladas en el lienzo. A veces, cuanto más me agrada una pieza, más me cuesta encontrar el enfoque, por miedo a que mis manos la ensucien y pierda esa emoción pura de las obras desnudas. Si la manoseo, tiene que ser para elevarla. Sabía que la canción necesitaba crecer en materia de sonido y que le sentaría bien algo de instrumentación, quizá una batería o una base rítmica no serían necesarias, pero sí algunos elementos que aumentaran esa dimensión sin alterar su intrínseca y bella fragilidad. El problema era que desconocía cómo hacerlo.

Como quien espera el tren en una estación con cierta angustia, pero con la certeza de que llegará, esa mañana sentía la necesidad de que Kiko siguiera tocando la guitarra de referencia para darme tiempo a interiorizar la música, inspirarme. La diferencia es que, en lugar de sentarse a esperarlo, hay que visualizar el tren y hacer

cierto esfuerzo mental para que se ponga en marcha. Esa confianza ciega en el sistema ferroviario de la inspiración me sorprende y me incomoda; me dedico a un oficio que se rige por las fuerzas inexplicables de la creatividad, un suelo tan quebradizo como el de una casa en ruinas, y aun así no dudo en moverme por él con cierta ligereza, seguro de que no me voy a caer. Supongo que la vida es eso, caminar confiados sobre un lago helado.

Pienso que no le damos suficiente importancia al momento de empezar. Es uno de los más complejos de cualquier proceso creativo y depende mucho del estado de ánimo y del contexto en que nos encontramos. Elegir una dirección y dar el primer paso requiere valentía, y también es una obligación. La inmovilidad resulta cómoda y segura, pero no sirve de nada. Hay que escribir, aunque nos tiemble la mano, confiar en que no existe otra manera de avanzar que empezar el camino, ahora una pierna y después otra. Avanzar, aunque tengamos que retroceder en algún momento. En ocasiones, soy plenamente consciente de que el primer paso será en falso, que nada de lo que esté planteando perdurará en el tiempo, pero también sé que, como los andamios que se desmontan al final de la obra, se trata de una estructura provisional pero necesaria para levantar el edificio.

¿Por dónde empezar? Esta es una de las grandes incógnitas y también una de las mayores fuentes de bloqueo de las mentes creativas. Es difícil no dudar en el primer momento. Pocos días despertamos con una visión nítida del horizonte, pero no por ello dejamos de levantarnos por la mañana. Se ha de comenzar por algún lugar, y es posible encontrar cierta seguridad en el hecho de que cualquier elemento se puede eliminar o modificar más adelante.

No obstante, si empezamos a construir los arreglos a partir de un timbre concreto, este influirá en los siguientes, lo que a su vez determinará los pasos que demos a continuación y su interpretación. Es importante dejar la ansiedad a un lado y entender lo que queremos crear antes de ponernos en movimiento. Muy a menudo, si estamos atentos a lo que sucede a nuestro alrededor, si somos capaces de salir de nosotros mismos, encontraremos soluciones.

El verano en que me desplacé a San Fernando, en Cádiz, para asistir al rodaje de la película *Entre dos aguas* y empaparme del ambiente para componer la banda sonora, no tenía ni la más remota idea de cómo la enfocaría. La idea era alojarme en una especie de casa prefabricada cerca de Vejer de la Frontera y montar allí un pequeño estudio donde trabajar en paralelo al rodaje y al montaje del filme. Era la primera vez que abordaba así la composición para una película y me generaba cierta incertidumbre la inmediatez que se requería, así como estar fuera de un espacio controlado y conocido como es un estudio de grabación. Se trataba de un experimento que habíamos concebido con el director, Isaki Lacuesta, cuando empezamos a hablar de la posibilidad de que participara en el proyecto y, como suele ocurrir, lo que me emocionó desde el principio, por ser un reto y por su pátina de romanticismo (antiguamente los compositores visitaban el set del filme y componían en paralelo al rodaje), al llegar a Andalucía fue el detonante de todas las dudas.

El equipo de la película era fantástico y me facilitó muchísimo el trabajo. El rodaje se hizo con actores amateurs y los límites entre los trabajadores y el público que se acercaba eran laxos y había bastante interacción. Cada día aparecían personas con interés por

saber lo que estaba sucediendo y algunas de ellas tenían ganas de participar, ya fuera delante o detrás de las cámaras. Pululaban alrededor y hacían preguntas. Había quien pedía un papel o mostraba sus dotes artísticas. Una mujer trajo a su nieto de la mano y lo puso a cantar. Era un muchacho de unos siete años que, aun con el timbre agudo de los niños, tenía un arte y una seguridad en su cante envidiable para muchos profesionales. Sin amedrentarse lo más mínimo, se enfrentó a varios palos flamencos delante de parte del equipo, ajeno a que la fragilidad de su voz y su actitud adulta, que no encajaban con su físico, le conferían un atractivo muy potente. Amanda Villavieja, técnica de sonido directo, atenta a todo lo que sucedía, tuvo el micrófono a punto para captar el momento y guardarlo en la carpeta de audios que me mandaría más tarde.

Cuando escuché esta grabación en la casa-estudio, la voz del muchacho cantando sobre un cementerio donde entierran a los niños me puso la piel de gallina. La volví a escuchar varias veces. Su imperfección la hacía perfecta. Me coloqué rápidamente un micrófono delante y, con la guitarra, acompañé en directo ese audio registrado días atrás. Salió a la primera toma: no necesité repetirlo porque la idea ya estaba allí, y el sonido, caracterizado por el ambiente de exteriores de la propia grabación y de la casa-estudio donde me alojaba, otorgaba a la pieza un carácter antiguo y contemporáneo al mismo tiempo. Salvando las distancias, me atrajo de inmediato la idea de trabajar con grabaciones de campo como hizo Gavin Bryars en «Jesus' Blood Never Failed Me Yet», una pieza que me parece enormemente emocionante por la manera en que armoniza un audio callejero, concediéndole una nueva vida y una

gran envergadura, y elevando el cante roto de un sintecho a la categoría de pieza clásica.

«Que te vayas», así titulé la composición. Fue el punto de partida de la banda sonora y también el tema que abrió más tarde mi disco *La otra mitad*. A partir de ahí entendí cómo quería que sonara la música de la película. Me inspiró y me dio seguridad en los siguientes pasos, me desbloqueó las manos y me despojó de los miedos. Me ofreció un concepto que me apetecía explorar y que encajaba con las imágenes y los ambientes que se estaban rodando. Podría haberme pasado semanas dándole vueltas a cómo empezar, angustiado por no encontrar el sonido o la idea, pero fue precisamente la grabación de la voz de un niño, algo que ni siquiera pedí, lo que derribó las paredes y me mostró una amplitud que no había vislumbrado antes. La inspiración no siempre llega desde dentro; a veces hay que ser paciente y estar atento a lo que está por venir, no bloquearse con agobios que nos ciegan y ensordecen.

Pero qué fácil es decirlo una vez que ha amainado la tormenta y qué complicado es mantener el rumbo cuando la lluvia arrecia y las olas golpean el barco. Incluso yo, que después de todos estos años conozco bien la naturaleza de los momentos de crisis creativa y de los chalecos salvavidas, siento una mezcla de emoción y miedo al afrontar los próximos retos compositivos, me reencuentro con mis temores y con los de quienes tengo alrededor. A veces no me importa mostrar mi inseguridad o decir que estoy perdido, pero otras es importante trasladar cierta entereza al equipo. ¿Cómo puede ser que después de tantas producciones siga sintiéndome tan endeble? ¿Y cómo es posible que me sienta aún tan pequeño frente al vacío, tan vulnerable como años atrás, cuando empezaba a hacer música?

Tal vez esto no cambie nunca y este miedo nos acompañe siempre que nos enfrentemos a nosotros mismos, porque es intrínseco al proceso creativo y lleva implícito un respeto hacia el oficio y una responsabilidad con el pasado y el futuro. No es agradable sentirse diminuto e inestable, como si nuestros conocimientos fueran el aleteo de una mariposa, que puede desorientarse al más mínimo golpe de viento, pero es mejor que no sentir nada. Resulta mucho más conmovedor así. No se trata solo de no decepcionar, sino de hacer disfrutar a los demás, de reconocer la felicidad y el orgullo en la cara de aquellos con quienes estamos trabajando. Esto ha sido y es un motor importantísimo de mi labor, ha propiciado un esfuerzo y unas ganas que no sé si hubieran existido de otra forma. Y, aunque me gustaría que lo fuera, no es para nada un gesto altruista, porque despertar la felicidad en los demás comporta un reconocimiento que riega nuestro ego y lo alimenta en positivo.

Propósito

Mi familia siempre fue muy creyente, especialmente por el lado paterno. Durante el tiempo en que mi abuela vivía, se mantuvieron ciertas formas con respecto a la religión. Ella era una mujer fuerte, muy castellana, con una visión tradicional de la vida, y manejaba a sus nueve hijos, así como a los hijos de sus hijos, con autoridad y firmeza. En verano, cuando viajábamos a Cidones, un pequeño pueblo de la provincia de Soria, nos tocaba visitar al cura y hacer la larga cola para tomar la comunión. Como a mí me gustaba mucho el roscón de anís, se me olvidaba que debía mantener el ayuno al menos una hora antes de ingerir el cuerpo de Cristo y, mientras esperaba en pie a que fuera mi turno, lo pasaba realmente mal, sentía una culpa aguda y cierto miedo. Ahora sé que muchos miembros de mi familia habían relajado sus estándares de fe y probablemente les hubiera dado lo mismo mi falta de rigor digestivo, pero en esos días de agosto se disimulaban las flexibilidades de los círculos íntimos y se vivía todo con una férrea rigidez.

En casa de mis abuelos teníamos una capilla donde en varias ocasiones habíamos encontrado víboras medio escondidas tras el altar. La capilla formaba parte de la casa y allí les habían dado misa a mi padre y a mis tíos de pequeños. Era un espacio pequeño y austero, con una puerta de madera pesada y oscura equipada con una cerradura antigua y de aspecto medieval que casi siempre estaba cerrada. Nosotros, los primos, teníamos más o menos prohibido entrar. En lugar de a la capilla, se nos pedía que fuéramos

a misa a la iglesia del pueblo, lo que requería de un comportamiento ejemplar.

En casa de mi abuela materna, cerca de Alpicat, en Lleida, también me obligaban a ir a misa. La iglesia, al lado de la carretera que va a Huesca, se encontraba a unos cuantos kilómetros de casa, y para ir hasta allí dejaban que me reuniera con mis amigos de la zona. El trayecto lo realizábamos en bicicleta y siempre aprovechábamos para hacer carreras y pedalear a toda velocidad con nuestras piernas flacuchas, una motivación ante el gran aburrimiento que nos generaba la ceremonia las mañanas de domingo. En esa iglesia, relativamente moderna y frecuentada por los payeses de la zona, no solo hacía de monaguillo y leía algunos versículos de la Biblia, sino que también, algunos días, se me pedía que tocara un órgano eléctrico bastante humilde; era un instrumento barato y sin pretensiones que permitía interpretar a duras penas el «Virolai». A mí me ponía muy nervioso leer y tocar, pero el ambiente en esas ceremonias era bastante más relajado que en Soria, y las guardo en la memoria con un sabor agradable, como una actividad propia de mi verano que satisfacía a mis abuelas y fortalecía el vínculo con los vecinos.

Uno de mis recuerdos favoritos de aquellas misas era el momento en que todos los asistentes cantaban juntos los rezos. No sé si hay unos parámetros establecidos en la ceremonia que rijan la cantidad de música y cantos deseables, pero en mi recuerdo en esas mañanas se cantaba bastante y la gran mayoría de los que participaban lo hacían con ganas y energía y, sobre todo, sin pudor. Más motivados por su entrega a la fe que por la búsqueda de la belleza o la perfección, creaban una coral heterogénea que,

aderezada con algunos lapsus de memoria, tempo y afinación, interpretaba canciones que ensalzaban la figura de Dios, algunas, las más modernas, basadas en melodías folk de las últimas décadas. Hemos visto en películas o grabaciones la calidad musical en las iglesias estadounidenses, brasileñas o africanas, donde formaciones casi profesionales cantan las tonadas religiosas con la pulcritud de los expertos. Nada que ver con aquellas ocasiones en el campo leridano, en las que ni las melodías eran demasiado alegres o rítmicas (sino más bien lúgubres y caídas) ni los feligreses contaban con la musicalidad entre sus virtudes principales. Nadie diría que aquel grupo de personas sonaba bien, ni que las canciones brillaban por su ejecución o por su creatividad. Tampoco pienso que ninguno de ellos disfrutara especialmente del canto. Lo hacían como un mantra necesario para mostrar respeto y rendir pleitesía a su ritual, no lo diferenciaban del rezo recitado y las inflexiones melódicas no eran más importantes ni debían tener más arte que el padrenuestro o que el gesto de santiguarse. Es posible que alguna de las señoras que alzaban la voz un poco más, las elegidas que leían las Santas Escrituras los domingos, quisiera mostrar una voz más trabajada al resto de los asistentes y se sintiera orgullosa por sus dotes tímbricas. Pero, en general, si se cantaba fuerte o con ganas no era por una cuestión de lucimiento personal, sino por la proyección del mensaje y la intensidad del sentimiento religioso.

A mí, ese coro comunitario, desafinado y descompasado, me gustaba. Encontraba una potencia simbólica en esos cantes, más allá de sus letras y del contexto, que me hacía sentir parte de algo mucho mayor. La emoción con la que me atrapaba no radicaba en una creencia cristiana ni en la adoración de Dios, sino más bien en la

conciencia de comunidad que, mediante la música, la voz de cada uno y su voluntad de alzarla al unísono, se formaba en esa humilde iglesia de ladrillo visto. Es posible que ninguno de los feligreses que asistiera a la misa de domingo, tras trabajar durante toda la semana en el campo recogiendo unas peras y unas manzanas cada vez peor pagadas, se sintiera acompañado por los vecinos de la zona en su día a día. Pero, en el momento de cantar juntos, se formaban unos lazos invisibles que los unían los unos a los otros. El hecho de encontrarse en el mismo espacio y alzar la voz con los demás les hacía olvidar sus preocupaciones e incluso las discrepancias que pudiera haber entre ellos. En ese preciso momento, lo importante era cantar y rezar lo más unidos posible.

A menudo pienso en las convenciones que se han creado alrededor de los directos en las últimas décadas: pagamos una entrada para ver a unas personas que tocan y cantan bien encima de un escenario, lejos y a una altura superior a la del público. Aplaudimos al acabar cada pieza, y un poco más al terminar el concierto para demostrar que nos ha gustado. Pocas veces no nos gusta. Si nos sabemos alguna canción, la cantamos y grabamos vídeos con el móvil para que todos nuestros amigos sepan que hemos estado allí y lo hemos pasado bien. Si en algún momento el artista interactúa con el público durante el recital, lo hace de forma breve y siempre muy controlada. Y cuando habla desde el escenario, por lo general, tiene el discurso bien aprendido, es políticamente correcto al mismo tiempo que ocurrente, levanta alguna sonrisa y se dirige a su público siempre de manera respetuosa. Alimenta con su discurso lo que los asistentes quieren oír y refuerza lo que probablemente no haga ninguna falta repetir. Todo en su sitio,

pensado y delimitado en los cauces establecidos. La música en su jaula como los cuadros colgados en las paredes de un museo o como un pastor alemán en un piso de Madrid. Una sociedad que consume cultura de una manera reglada y controlada pierde la capacidad de sorpresa y reduce la función cohesionadora y crítica que debe tener la expresión artística, lo que limita su singularidad.

Hace unos cuantos años que murió Héctor, un amigo que conocí cuando empecé a tocar en Corn Flakes. Había estudiado en la universidad con Abel y formaba parte de la órbita de la banda. No nos veíamos a menudo, pero cuando lo hacíamos nos llevábamos muy bien y siempre me reía con él. Su muerte fue un golpe duro e inesperado para todos, y a mí me afectó particularmente. No solo por la amistad que nos unía y los recuerdos compartidos, sino también por un motivo egoísta. Su muerte desenmascaraba en mí la creencia que asocia juventud e inmortalidad, que me permitía dormir tranquilo las noches en que me asaltaban algunos dolores inconcretos. Como a Héctor le gustaba mucho Josele Santiago y Los Enemigos, a algunos íntimos se les ocurrió que yo interpretara una de sus canciones en el funeral. Mi primera respuesta fue negativa. No me veía capaz de actuar en un acto como ese, sentía que mi lugar estaba al otro lado de la ceremonia, en silencio junto al resto de los asistentes. Debía ceder el protagonismo a los más cercanos. Tampoco sabía si podría tocar en una situación tan cargada de sentimientos, si mis dotes como músico responderían a tal desafío. Recuerdo perfectamente la llamada de Abel la tarde anterior al funeral. Me dijo que, si la música tenía un sentido, era por momentos como ese. Que mi oficio adquiría todo el sentido cuando podía acompañar emocionalmente a la gente. Que era en esos casos

cuando el propósito de un arte abstracto se tornaba claro y real. Llevaba toda la razón.

Un año más tarde, toqué la misma canción en la boda de mi hermana. Usé la misma guitarra. No cambié la manera de interpretarla, pero sonó completamente distinta. Ambas ceremonias se nutrieron de la misma música, de las mismas palabras, y, en cambio, su significado no pudo ser más diferente. Conmovedora en ambos casos, la música no solo supuso un momento muy especial en el marco de dos ocasiones tan opuestas, sino que estrechó los lazos entre los asistentes. Fue la argamasa que cimentó una emoción común: la pena o la alegría, una misma obra para ambos estados, demostrando no solo que el contexto influye totalmente en el mensaje, sino que el arte adquiere una mayor potencia y una utilidad real cuando se interpreta como respuesta a una necesidad humana.

La música siempre ha estado ligada a ceremonias y rituales, trascendiendo lo meramente decorativo y convirtiéndose en un vehículo esencial para la comunicación y la cohesión social. No es simplemente algo bonito que suena de fondo, también es un componente que nos eleva y nos transporta a lugares reparadores y místicos, que potencia la vivencia y el significado de los acontecimientos. Al actuar como un puente entre lo humano y lo divino, lo individual y lo colectivo, lo cotidiano y lo trascendental, la música convierte ceremonias y rituales en momentos de conexión y transformación. Esta capacidad única del arte para alcanzar las dimensiones más profundas de la experiencia humana subraya su importancia en la vida cultural y espiritual de las comunidades en todo el mundo. La música no fue creada con el fin de ser

interpretada por una minoría culta en escenarios de teatros o salas de conciertos, para que una audiencia educada pague una entrada, aplauda y vitoree al artista. En realidad, la música se creó para nutrir nuestros momentos de alegría y de pesar, espacios de transformación y de curación; para que el ritual adquiera la dimensión de experiencia colectiva, su factor cohesionador.

Hay algo extremadamente emocionante en un grupo de personas tocando y cantando una canción, sin más finalidad que hacerlo y gozar. Así ha ocurrido a lo largo de los siglos en pueblos, aldeas y ciudades de todas las culturas. Las personas han disfrutado de reunirse, crear música —muchas veces con instrumentos de percusión rudimentarios— y bailar, mover el cuerpo y relacionarse mediante ese movimiento. Tanto el cante como el baile han sido elementos fundamentales para establecer un sentimiento grupal, la conciencia de comunidad. Igual que en aquella pequeña iglesia en la carretera de Huesca, las festividades en las que los habitantes de un pueblo tocaban música juntos, como una orquesta heterodoxa, reforzaban los lazos entre ellos y los hacían más fuertes como colectivo y más firmes frente a cualquier inclemencia.

En un momento en que el sistema fomenta la individualidad, en que nos comunicamos mucho más a través de las redes sociales que de viva voz, devolver a la música su valor vinculador me parece esencial. A principios del siglo xx se cantaba para casi todo: para trabajar, para cuidar a los niños, para ligar, para llorar a los muertos, para criticar a un vecino, para adorar a un dios o para expulsar los dolores. Los hombres no se reunían en la taberna únicamente para beber, sino para cantar a coro canciones que en muchas ocasiones interpretaban a varias voces. No solo era mucho mayor el

conocimiento de la tradición, y por tanto de la memoria colectiva; las habilidades musicales e interpretativas que se adquirían a través del entorno social y familiar eran más completas. Se cantaba en la fábrica mientras se trabajaba, pero además para avisar a la que fumaba de que llegaba el jefe. Se cantaba por Navidad y en San Juan, y también en los cumpleaños y en las fiestas señaladas. Pero, poco a poco, la insistencia por reglar y profesionalizar la música, y por limitar los espacios donde se interpreta, ha ido expulsando el carácter espontáneo y popular del cante y el baile, y, por tanto, nos ha vuelto incapaces de imaginar que puede ser de otra manera. Ha relegado a un número creciente de personas a la función de mero espectador. Cada vez más separado del público, el artista se cree en posesión de un don divino, de un talento innato que lo sitúa sobre un escenario, muy por encima, física y metafóricamente, de quien disfruta de su arte. Un individuo excepcional a quien debe agradecerse que muestre su genio creativo ante el público, que lo adora e idolatra de una forma casi enfermiza. A partir de esta idea se ha construido una sociedad del espectáculo, un sistema regulado por unas leyes no escritas donde absolutamente todo está pautado: desde los tempos a los ambientes, la forma de presentar y los canales de distribución. ¡Ay del que desea salirse de los cauces marcados! Seguramente, quedará silenciado e invisibilizado.

Por mi parte, hace años que me siento mucho más cercano a un artesano que al ideal romántico del artista iluminado por el talento divino. Vivo mi creatividad como un oficio, me gusta el aprendizaje constante y creo que, si tengo algún talento, este ha sido fruto del trabajo. No me importa dedicarle horas cada día, como sucede en cualquier otra ocupación, ni tampoco me preocupa lo más mínimo

perder esa atractiva aura de artista maldito en pro de vivir mi oficio de una manera franca, alejado de tonterías. He pasado años intentando que el ego sea un motor y no la raíz de una actitud altiva. Me parecería una carga innecesaria y un autoengaño creerme alguien tocado por una varita mágica, como ese tipo de creador inalcanzable que se sabe superior porque es capaz de componer canciones o porque tiene una voz bonita. Nuestro trabajo no es más importante que otro, por mucho que se haya querido adornar. Somos una pieza más de la estructura social, y nuestra labor debe ser valorada por la comunidad como un elemento emocional y curativo. Al centrarse en la individualidad, la cultura del genio alimenta el narcisismo y aleja al artista de la empatía y la solidaridad con los demás. Si a eso le sumamos la búsqueda del éxito —traducido en remuneración económica— como principal objetivo, que es el patrón social dominante, será difícil que el arte contribuya al fortalecimiento de la idea de comunidad.

Por todo ello, me parece hoy imprescindible reivindicar una mirada que recupere y reinterprete nuestro pasado. La tradición no solo nos recuerda el objetivo cohesionador del arte, sino también una serie de valores como el respeto hacia nuestro territorio, su naturaleza, sus gentes y sus costumbres. Recuperar lo local nos ayuda a entender nuestro mundo y hacer frente a la homogeneización que cubre nuestras tierras como una sombra y que se va extendiendo imparable. Nos equivocamos al pensar que cualquier pasado fue peor, que el progreso tecnológico implica siempre una mejora; ha llegado el momento de detenernos para mirar hacia atrás, a nuestras abuelas y bisabuelas, para recuperar parte de su manera de entender la vida y las relaciones humanas. Solo hace falta escuchar

las letras de las tonadas tradicionales para entender muchas cosas: la picaresca y el humor frente a los demás, la voluntad de comunicación y de trabajo conjunto. Es en la mirada retrospectiva, en comprender de dónde venimos, en sentirnos parte de una comunidad fuerte y generosa, donde reside uno de los propósitos más esperanzadores de este oficio.

Cuando todo encaja

No hay sensación más asfixiante que el bloqueo artístico. En mi caso, no es tanto por sufrir el momento de no encontrar la salida a los laberintos de la creación —en la mayoría de las ocasiones es una cuestión de tiempo, de madurar y entender los entresijos de lo que se está construyendo—, sino por la terrible sensación de quedarme sin combustible, de extinguir todos los recursos originales de los que dispongo, agotar los pozos de los que ha bebido la inspiración. Sé perfectamente que hay una respuesta tranquilizadora y racional a este malestar, pero cada vez que se me enquista la solución a un dilema creativo se enciende la brasa de este miedo irracional. Hay autores que han abandonado una obra al ver su salud claramente perjudicada por la dificultad que representaba. Recuerdo leer que el novelista Michael Chabon dejó sin terminar un libro tras cinco años de trabajo y escribió al final del manuscrito: «Un libro por sí mismo amenaza con matar a su autor repetidamente durante su composición».

Todo bloqueo resulta relativo y los grandes males de hoy, esos momentos irresolubles que causan tanta ansiedad, pueden encontrar remedio al día siguiente en un chasquido de dedos. Que los colores que ven nuestros ojos varían según el estado de ánimo es algo que deberíamos interiorizar. Si hemos descansado o si nos sentimos mejor con nosotros mismos, será mucho más fácil que logremos dar con la respuesta a interrogantes que nos tienen inmovilizados. Ser consciente de ello nos hará más capaces de relativizar la sensación

temporal de incapacidad y encarar así los momentos de sequía creativa con mayor calma, viviéndolos como parte del proceso.

Porque el talento no es algo que desaparezca de un día para otro. Hemos nutrido nuestro acervo cultural y hemos desarrollado poco a poco unas herramientas que serán válidas para toda la vida. Una ceguera temporal puede mermar nuestras capacidades, pero solo el miedo a la pérdida podrá llevarnos a abandonar. Durante los primeros años de terapia psicoanalítica, tumbado en un diván, temí que con la posible mejora de mi salud mental también pudiera desaparecer mi hambre artística. Hasta que entendí que era exactamente lo contrario: es gracias al equilibrio personal y al conocimiento de uno mismo, de lo que nos afecta y nos desarma, por lo que podemos afrontar la multitud de bloqueos creativos que puedan presentarse a lo largo de nuestra vida artística. Como ya he comentado, las leyendas de artistas malditos y rotos no solo me parecen pasadas de moda, sino que su magnificación ha propiciado obras mediocres y personajes llenos de clichés que dan mucha pereza. La creación es una pendiente agotadora con mucho desnivel que requiere la mayor concentración para llegar a la cima, así que no hace falta añadir elementos de telenovela que dificulten aún más este proceso.

De la misma manera que nos vamos a dormir con el desasosiego de no saber encontrar el camino de la inspiración, con el terrible insomnio de lo incompleto —la música sonando en bucle en la cabeza, las líneas melódicas taladrando histéricamente nuestro reposo, buscando ansiosas una salida—, también sucede que un camino llano y recorrido en paz se convierte en un paisaje quemado e inhóspito al día siguiente. En mis desarrollos creativos, es muy

común despertarme con cierta calma de espíritu por lo trabajado en los días anteriores, con la confianza de quien considera los cimientos de la obra bien asentados y robustos, dirigirme al estudio con la idea de rematar la pieza sin dificultad y, al escucharla, encontrar un panorama completamente distinto al recordado: los árboles en flor son arbustos sedientos y el agua cristalina y reposada del pantano es una charca seca y pestilente donde abundan los mosquitos. Los elementos no funcionan como creíamos, o bien la idea original ha dejado de interesarnos. Porque algo que empezamos con toda la emoción y que creemos original y bien logrado puede producirnos sopor al cabo de unos días, dejando de tener ningún interés para nosotros. Es muy importante en estos y otros casos mantener una actitud paciente hacia la obra, aceptar que algunos procesos requieren tiempo y que nuestra percepción varía cada día y cada hora dependiendo de cómo nos sintamos. Existen numerosas variables por considerar en la toma de decisiones, y por eso me parece imprescindible tener cerca a una persona de confianza que nos ofrezca una visión clara y no ofuscada de lo que estamos haciendo.

Recuerdo muchas ocasiones, mientras trabajaba en la producción de un disco, en las que los artistas empezaban a cubrirse el oído, como si quisieran protegerse con el tupido manto negro del cansancio. Mostraban desagrado y hostilidad por lo que estábamos desarrollando juntos. En el estudio hay que escuchar la canción muchas veces, incluso repetir pasajes muy cortos con el fin de entender sus entrañas y poder elegir el mejor pelaje para ese animal aún desconocido. A mí me resulta útil reproducir en bucle una composición antes de empezar a tocar, interiorizar el momento en

que nos encontramos y entender cuál es la mejor dirección para los siguientes pasos. Siento cada vez más la necesidad de la escucha repetida, de la contemplación inmóvil antes del movimiento; sin obviar por ello que la lluvia de ideas puede ser un recurso realmente válido para determinados momentos, sobre todo al principio del camino. En cualquier caso, la audición reiterada e incluso obsesiva es completamente necesaria para la creación, un paso fundamental para que surjan las ideas y obtengamos una mejor concepción global de nuestro trabajo. Pero también puede empujar hacia lo contrario, hacia un cansancio pegajoso y un aburrimiento supino del material repetido hasta la saciedad. Es por eso por lo que, consciente de que tales momentos no son representativos de la realidad y de que es importante descansar los oídos, suelo proponer al artista que acabemos la sesión y volvamos a ello al día siguiente, con tranquilidad, en lugar de tomar ninguna decisión significativa en ese instante.

Resulta difícil predecir la cantidad de esfuerzo o tiempo que va a precisar la composición de una música o su producción. Casi siempre se convierte en un proceso más lento de lo esperado. Me da la sensación de que, a medida que pasan los años y me esfuerzo en llevar mi aprendizaje más lejos, la velocidad con que culmino los proyectos, en lugar de aumentar, se reduce: necesito más tiempo para comprender lo que estoy haciendo y siento en cada paso un peso mayor por la cantidad de detalles que debo tener en cuenta. Hay proyectos que necesitan más tiempo y otros que transcurren con mayor ligereza, pero siempre se trata de un desarrollo complejo que involucra una carga emocional muy grande y en el que las dudas y las inseguridades afloran con una fuerza insospechada.

El estudio es un campo de juego singular, un mundo aparte donde muchas de las reglas que funcionan en el día a día y nos ofrecen estabilidad pierden su valor. Me parece una buena idea respetar al máximo la intimidad del estudio, darle la entidad de lugar sagrado donde atreverse a mostrar las flaquezas y los complejos, pues al final un proyecto de creación intenso y real requiere de cierta desnudez emocional y de situaciones incómodas. Si no creamos un espacio seguro, si las formas son rígidas y la confianza laxa, seguramente no podremos desarrollar las ideas con la libertad necesaria. He presenciado una infinidad de reacciones distintas en ese cubículo reducido que es la sala de grabación. Delante de un micrófono, hay quien se hace grande y hay quien se achica. Siempre supone un momento de confrontación con uno mismo y con los propios fantasmas. Por mucho que uno se haya preparado para el desafío, aunque los dedos se sepan de memoria cada nota, el micrófono expone las debilidades y potencia la sensación de incompetencia. En la sala de grabación es necesario aprender a optimizar los recursos, no exigirse nada que quede fuera de nuestro alcance y relativizar los pequeños fracasos como parte del proceso. Si somos conscientes de la dificultad inherenteal acto de creación, de que el arte puede ser muy agradecido, pero también muy cruel, seremos capaces de afrontar los reveses con una actitud firme y mostrarnos más regulares en nuestro oficio.

Una de las secuencias que más me costó musicar de la serie *La Mesías* fue el final del tercer episodio, «Cantando bajo la lluvia». Es la secuencia en la que Montserrat y Enric experimentan su particular revelación interior, ella comunicándose con Dios y él bailando en una habitación giratoria. La coreografía se había desarrollado sobre una

versión electrónica muy provisional de *El Mesías* de Haendel, pero a mí no me motivaba continuar por ese camino. Mi deseo era empezar de cero, sin influencias de una melodía anterior, y componer una pieza inspirada en los cantos espirituales de las ceremonias góspel, en su manera de dar gracias al Señor, con esa intensidad coral expansiva y muy física. Escribí una pieza larga con muchas voces y distintos movimientos que fui afinando poco a poco, ajustando con la imagen, retocando sus elementos. Javier Calvo y Javier Ambrossi me daban feedback sobre cada versión y, por su parte, Alberto Gutiérrez también hacía sus cambios en el montaje para que todo encajara desde un punto de vista rítmico, para que transmitiera la máxima emoción posible. Se trataba de un momento cumbre no solo del capítulo, sino de toda la serie, y éramos muy conscientes de su importancia, lo que dificultaba la toma de decisiones. A mí la obra me gustaba cada vez más. Veía algunas cuestiones por pulir y ciertas partes de la composición que no estaban acabadas y que necesitaban más trabajo, pero en general no tenía la sensación de estar lejos de la versión definitiva, y así se lo hacía saber a los directores. Todos manteníamos una actitud positiva cuando hablábamos sobre el tema; pero en cada conversación, en cada repaso que hacíamos de la secuencia, sobrevolaba una constante sensación de que había algo que no encajaba. Nos estábamos conformando con conseguir algo bueno, pero no excelente.

Me ha pasado muchas veces que, al trabajar en una pieza, aunque esté contento con ella y con cómo está evolucionando, y reciba comentarios positivos del resto de las personas del equipo, algo en mi interior no me deja estar tranquilo. Es una especie de alarma silenciosa, un malestar interno muy lejano, una punzada diminuta y

persistente que no afloja. Puedo pasarme días ignorándola, pero siempre llega el momento en que me veo obligado a abrirle la puerta y afrontarla. Esta sensación tan pequeña pero poderosa, a la que bien podríamos llamar intuición, acaba ganando la fuerza suficiente para hacerme romper la baraja y empezar la partida de nuevo. Las veces que no le hice caso siempre me arrepentí.

Mientras grabábamos el álbum *Sensación térmica*, una mañana Kiko Veneno llegó al estudio y me pidió que hiciéramos un cambio importante en una de las canciones. Si no me equivoco era «Babú», y él quería que le diéramos la vuelta a la estructura que habíamos construido durante muchas semanas. Esa modificación implicaba recomenzar casi desde el principio una canción que habíamos terminado y que tenía una pinta estupenda. Es fácil de imaginar que estas situaciones, para un productor, son desesperantes, sobre todo cuando no hay una razón clara. Cuando le pregunté a Kiko el porqué de ese giro tan radical, me contestó que tenía una corazonada desde hacía días y que no podía ignorarla; la intuición es lo más importante que nos queda, me dijo. Desde los inicios de su carrera, había aprendido a escuchar su voz interior, la mayor riqueza de un artista. No hacerle caso equivale a perder el propio carácter. Confiar en la intuición fue una de las muchas cosas que aprendí de Kiko Veneno durante los periodos que estuvimos trabajando juntos.

La creación artística es un camino apenas señalizado, no hay indicaciones en los desvíos ni un cielo estrellado que ilumine las coordenadas; suele estar oscuro y las rutas que ya conocemos de memoria son casi siempre las menos interesantes. A menudo, avanzamos a tientas, como cuando buscamos el interruptor de la luz a medianoche, desorientados en un remolino de contrariedades.

Pero el final del camino ofrece una inmensa satisfacción. Nos empodera y suele borrar lo malo de nuestra memoria reciente, así que enseguida nos entran ganas de empezar otra vez. Como bien sabe Kiko, pocas cosas alumbran nuestra ruta particular como la intuición. Aprender a desarrollar su potencial, algo que conseguiremos con la experiencia y también a través del ensayo-error, es fundamental para dar con las mejores soluciones en los momentos de mayor confusión. También para entender quiénes somos y cómo queremos dibujar nuestra obra. La intuición es un ser autónomo que vive en nuestro inconsciente, no tiene ninguna relación con el razonamiento lógico; de hecho, en muchas ocasiones se enfrenta a él. Si dedicamos tiempo a escucharla y aprender de sus pequeñas señales, alimentaremos una herramienta muy potente que no solo nos será útil en el campo de la creación, sino también en nuestra vida en general.

Esa voz interior, que alarma y también molesta, no muestra los grandes errores que resultan evidentes a simple vista: avisa de sutiles pérdidas de identidad o concepto que marcan la visión global; se parece a un dedo índice acusador que nos toca repetidamente en la espalda hasta sacarnos de quicio y nos hace replantearnos la situación. Así fue con la composición que cerraba el tercer capítulo de *La Mesías*. No estábamos convencidos al cien por cien, pero no sabíamos por qué razón. Hasta que decidimos empezar de cero, con nuevos elementos y otras estrategias. A pesar de que, en el momento, eso puede ser algo desmoralizador; de que estemos cansados y de que el hecho de haber trabajado en balde nos moleste, casi siempre es mejor volver a la casilla de salida que seguir en el pozo indefinidamente. La destrucción también forma

parte del recorrido y nada cae en saco roto: todo contribuye a nuestro aprendizaje y nos servirá en futuras creaciones.

Al final, el camino pasaba inevitablemente por *El Mesías* de Haendel, algo a lo que me había negado por respeto y por miedo, porque sentía el abismo de enfrentarme a una obra magna de la historia de la música, una pieza que todo el mundo conoce y que es una de las más interpretadas de todos los tiempos. Es fácil sentirse pequeño ante tales retos. Así que, tal como había hecho tiempo atrás con *El lamento de la ninfa* de Monteverdi, decidí grabar los instrumentos de la partitura original de Haendel por separado —con mis indicaciones de tempo y de dinámica— para después modificarlos, recomponer la pieza y lograr algo nuevo.

Con algunas obras de música clásica que he podido interpretar, me ha pasado que, al estar acostumbrado a escucharlas en casa de fondo, sin prestarles mucha atención, una vez que puedo penetrar en sus entrañas y logro entender los pequeños detalles y jugar con sus armonías, me veo capaz no solo de sumarles otros timbres, sino de darles una forma y una intensidad distintas. No sé cómo las concibieron sus compositores ni cómo les hubiera gustado que se tocaran hoy, pero al reinterpretarlas y llevarlas a un terreno inédito tengo la profunda sensación de que todo encaja, como si no pudiera ser de otra manera. Hay puntos concretos de la nueva creación —la entrada de un instrumento diferente reforzando la línea de bajos o los golpes de una guitarra que acompañan a un coro distorsionado— en los que me da la impresión de que se conserva intacta la emoción que quiso transmitir su autor. Al menos, así es como lo vivo yo.

Me contaron que cuando los Javis vieron la escena con la nueva música, la revisitación de Haendel, en los estudios Deluxe en Madrid,

se pusieron a saltar y bailar por entre las butacas de la sala de proyección. A mí me pasó lo mismo cuando acabé la mezcla y la escuché antes de mandarla a montaje. Empecé a bailar, algo que no me había pasado con ninguna de las versiones previas. Y es que hay un momento en que todo encaja, un instante en que música e imagen danzan juntas, se dan la mano y se fusionan en un solo elemento. El sentimiento fluye en libertad y parece que siempre haya sido así, pero no es verdad: es la primera vez y también lo es para siempre. Me doy cuenta de ello por una reacción física: la de levantarme y amalgamarme con lo que suena, retorciendo mi cuerpo en un baile primitivo y deslavazado, como un surf inconsciente por el sentir de esos sonidos que de pronto también me arrastran a mí.

No siempre que levantamos la vista al cielo estrellado vemos una estrella fugaz; a veces debemos contentarnos con la mera contemplación de la bóveda celeste. De igual forma, esta comunión de música e imagen no siempre sucede, aunque no debemos cesar de intentarlo. Y no hay otro camino para conseguirlo que probar y equivocarse; tampoco existe mejor barómetro que nos diga si el resultado es el que buscábamos que la capacidad de escuchar y mirar con la actitud del espectador: emocionarse con los ojos de quien verá la película por primera vez. Un cielo estrellado contiene infinitos cometas que aún no han dibujado su estela. Para contemplarlos necesitamos que la intuición se halle siempre presente, guiándonos en silencio, en un segundo plano, donde vive aquello que es realmente importante.

Los otros

Escribo esto desde un antiguo monasterio situado en la Provenza francesa. Estoy aquí invitado por Vincent Moon, la mente que ha juntado a más de veinte artistas de todo el mundo en una residencia de una semana para que compartamos música y experiencias. Por lo general, no participo en este tipo de propuestas, ya que me cuesta encontrar mi lugar entre tanto carácter artístico. Desde siempre, me ha resultado más interesante el contacto intensivo con otra mente creativa, una sola, durante un cierto periodo de tiempo; puedo concentrarme y focalizar mucho más. Pero Vincent es un entusiasta y un catalizador de energías —aparte de un tremendo realizador de películas—, y pensé que era buena idea dejarme llevar por su criterio e involucrarme en su experimento.

Por la mañana, nos hemos reunido en una pequeña capilla que forma parte del monasterio de Ségriès. La capilla es preciosa, con unos techos azul claro muy luminosos y una reverberación corta que permite comunicarse y tocar con una gran pulcritud sónica. Nos han sentado a todos en un círculo imperfecto, algunos en el suelo con cojines y otros en las sillas de madera que conforman el antiguo mobiliario del lugar, para contarnos la dinámica de los próximos días y para que uno a uno nos fuéramos presentando. La idea era dar cuatro pinceladas sobre nuestra vida e intereses musicales y acabar tocando una pieza que pudiera representarnos. El primero en salir ha sido Abdallah Abozerky, un músico egipcio que ya estuvo en una anterior edición de la residencia y que, tras una breve presentación, ha tocado su saz con un aplomo impresionante. Eran las diez de la

mañana, hacía un poco de frío y la humedad de la capilla se calaba en todo el cuerpo. Yo tenía las manos heladas y no había manera de calentarlas, ni metiéndolas en los bolsillos. Esta primera actuación tan exquisita y de algún modo sobrecogedora por su increíble ejecución en un contexto así de complicado me ha puesto un poco nervioso. Este tipo de situaciones, con un público selecto y reducido que además está muy cerca, suele provocarme inquietud. Me sentía como antes de un examen para el que hubiera estudiado poco; no sabía qué decir ni tampoco qué tipo de pieza interpretar, si desarrollar algo complejo, lento, rápido… Nos pedían una carta de presentación en cinco minutos y yo soy incapaz de explicar quién soy, aunque me den todo el tiempo del mundo. Todos los que iban desfilando hacia el centro del círculo parecían tranquilos; pertenecen a esa categoría de músicos que pueden levantar audiencias con su energía, talentos de gran envergadura y muy conocedores de la tradición. Li-Chin Li me ha impresionado en especial. Ha desgranado una pieza tradicional de Taiwán hasta convertirla en puro ruido con su sheng. Además, ha sido capaz de sacar de ese pequeño instrumento un volumen brutal, al tiempo que deambulaba por la capilla buscando las distintas resonancias mientras retroalimentaba los armónicos. Ella me ha propuesto tocar después, pues cada uno de nosotros elegíamos a quién nos seguiría.

Mientras me dirigía a buscar la guitarra, que había dejado en mi habitación, he decidido cómo empezaría mi pieza. Posiblemente influido por mi predecesora, he optado por mostrar mi parte más experimental. He hablado poco porque siempre tengo la sensación de que nos extendemos demasiado en estas ocasiones, como en las entregas de premios. Sin demasiada pausa, casi sin darme tiempo

para pensar ni conectar conmigo mismo, he empezado a interpretar las primeras notas de una composición que llevo tocando ya unos años y que comienza con unas pequeñas melodías descendentes que requieren de cierta pericia técnica. Al pinzar la sexta cuerda para dar el grave del inicio de la canción, he notado al instante una inseguridad que hacía mucho tiempo que no sentía. La cabeza conocía los movimientos y la intención, pero las manos, renqueantes por el frío y los nervios, no respondían con rapidez. La pulsación era frágil y me sentía remando con fuerza para tocar frases poco complejas. No estaba en sintonía con el instrumento y sentía el freno de estar haciendo algo que no me apetecía nada. Cuando me veo obligado a tocar sin ganas, mi cuerpo responde mal y el resultado nunca está a la altura. Desde el primer momento sabía que no tenía que hacerlo. Dejarme la guitarra en la habitación ha sido un acto inconsciente y muy revelador de mi poca predisposición.

Cuando he acabado de tocar, mientras todos aplaudían —supongo que por educación y simpatía gremial—, con la cabeza baja y sin mirar a nadie, me he dirigido hacia la entrada de la capilla, donde estaba el estuche de mi instrumento, para guardarlo medio avergonzado. Tras sentarme de nuevo en mi lugar, no podía escuchar a los que se estaban presentando. Mi mente no paraba de pensar en el gran error que había sido tocar esa mañana. Notaba la vergüenza hincharse como un globo de aire caliente en mi interior. No había estado a la altura del momento y todos los allí presentes lo habían visto. Inmerso en un *loop* descarnado, imaginando lo que habrán pensado los demás durante mi actuación, apiadándose de esa persona que no es capaz de interpretar fluido después de tantos

años, tenía ganas de esconderme en mi cuarto hasta la noche. Por la tarde estaban programados los primeros encuentros y no podía evitar la idea de que nadie querría juntarse conmigo. Me consolaba pensando que aprovecharía para escribir y para salir a correr un rato.

El ego puede ser devastador. En lugar de dar consuelo, nos arroja al foso de los cocodrilos. Cuando las cosas no salen como pensábamos, nos sentimos pequeños y maltrechos, nos culpamos y nos arrastramos por el fango con una percepción extrema e injusta de lo ocurrido. Cuanto mayor es lo que nos importa, cuanto más creemos en nosotros y en lo que hacemos, más dura es la autocrítica y desgarradora la vergüenza. Por preparados que estemos, por mucho que conozcamos nuestros fantasmas interiores, el sonrojo acaba colándose por ventanas cerradas como mercurio grisáceo, denso y líquido al mismo tiempo, impregnando el poco aire que tenemos de un hedor irrespirable. Todos los que estuvimos esa mañana en aquel lugar obligados a tocar queríamos gustar al resto, que los allí presentes apreciaran lo especiales que somos y que tuvieran muchas ganas de compartir con nosotros la tarde.

El arte es un fuerte canal de conexión con el mundo exterior, que une nuestras sensibilidades como creadores con las de otras personas que lo reciben y responden con una emoción concreta, la cual puede diferir de la que proyecta el artista. El arte es una expresión de uno mismo que nos vincula a los demás. Pero la necesidad de complacer y agradar a los demás no puede servir de motor artístico, porque desvirtúa la obra y la despersonaliza, esclavizada por patrones y clichés. Intentar gustar es una mala actitud frente a la creación, pues nos debilita y vacía nuestra obra.

Resulta crucial mantenerse fiel a lo que uno siente, aunque es realmente complicado; esa mañana seguramente no habría tenido que desenfundar el instrumento; estoy seguro de que, si lo hubiera argumentado con tranquilidad, se habría entendido. Pero fue el ego el que me obligó, me llevó a creer que al final quedaría satisfecho, como ha pasado en ocasiones anteriores. El mismo ego que me empujó acabó por despellejarme más tarde e hizo que estuviera cabizbajo y taciturno hasta el final de la sesión. Qué rápido podemos rompernos. Y qué pronto curarnos, porque la tarde resultó fantástica y acabé el día orgulloso y feliz tras el resto de las sesiones. No hablé con nadie sobre mi interpretación matutina, no pregunté, y su recuerdo quedó almacenado en la parte de atrás de mi memoria, como una anécdota más o menos intrascendente, una exageración de mis miedos. La misma deformación surge ahora en negativo, una foto manipulada: «no toqué tan mal, si lo hubiera grabado incluso lo podría disfrutar». ¿Qué interpretación es la verdadera?

Creo que si hay algo que me bloquea en el proceso creativo es sentir la inseguridad y la duda en el otro. Como ya he escrito, me cuesta mucho avanzar a buen ritmo si noto una falta de confianza en la persona con quien estoy trabajando. Entonces empiezo a percibir un malestar, una duda creciente que dificulta mi movimiento en la sala. Convencido de la dirección musical que he tomado en una canción, no solo convencido sino muy contento, he llegado a desmenuzar uno a uno todos los elementos para entender por qué el otro artista no estaba seguro de avanzar por esa ruta. Esa corriente de aire frío detrás de la nuca mientras trabajo, esa sensación de no pisar suelo firme, me desespera y logra hacerme perder la perspectiva de mi búsqueda. Se trata del mayor escollo en mi

manera de crear, saber que construyo una torre altísima que voy a tener que derruir al cabo de poco o que no aguantará su propio peso. Es muy difícil no incomodarse con la desaprobación de los demás, respetar nuestra intuición y seguir firmes en un propósito que empezamos a poner en duda. Qué van a pensar los otros o cómo voy a tocar esto en directo son algunas de las preguntas que pueden causar una pequeña debacle en el estudio.

No tengo ninguna duda de que nos beneficia escuchar a quien tenemos alrededor y que, si esto provoca ciertas inquietudes en nosotros, será por alguna razón. La falta de convencimiento puede parecer una muestra de debilidad, pero también actúa como un peso que nos obliga a buscar la manera de levantarnos, a exprimir nuestro talento para encontrar la mejor salida. Pasamos momentos difíciles, inevitables en el desarrollo creativo, y nunca he conocido a un artista que no se sienta inseguro en un elevado porcentaje de sus decisiones. La convicción total no constituye un rasgo propio de un creador, más bien al contrario. El hecho de replantearse la propia visión del arte, de dudar de uno mismo en cada pequeño paso, forma parte del compromiso de quien busca la excelencia. Es el único camino, aunque también el más difícil.

Recibir opiniones ajenas no es una tarea sencilla. Hay que saber encajarlas y ser capaz de dar a cada una el valor que merece. A veces las dudas de quien nos acompaña pueden estar provocadas por cuestiones extraartísticas y deberse a elementos de su vida ajenos a la obra en sí misma. Se trata de un terreno pantanoso, porque lo único que puedo hacer con el feedback es escucharlo e intentar digerir con el tiempo su utilidad para mi trabajo. Es imposible controlar la naturaleza de las opiniones, saber si estas

nacen de la sinceridad o llegan cargadas de sentimientos complejos que las ensucian. Escuchar lo que tienen que decir los demás sobre nuestra obra puede resultar tan enriquecedor como desestabilizante. Así pues, no queda otra que arriesgarse.

Mientras grababa mi primer disco en solitario, *Quitamiedos*, me sentía endeble. Había perdido la perspectiva de lo que estaba creando y no tenía claro si todo ese trabajo presentaba solidez artística. Nunca me había enfrentado a un disco a solas y me estaba costando dar con la orientación adecuada: tenía muchas cosas que decir y ganas de hacerlo, pero notaba que el miedo y las dudas limitaban mis capacidades en todo momento. Tampoco contaba con la experiencia que tengo ahora para superar las pequeñas crisis y estaba aprendiendo a lidiar con el proceso a medida que iba grabando. Profundamente necesitado de impresiones externas, pedí a algunos amigos que escucharan las canciones y me dieran su parecer. Uno de los primeros fue Xavi Cervantes, un excelente periodista que formaba parte de mi grupo de amigos y que tenía una mirada musical muy amplia. Creí que podía darme un punto de vista útil. Le mandé las primeras mezclas y tuve que insistir para conocer su opinión, lo que nunca es buena señal. Cuando por fin quedamos para tomar un café, me dijo que le parecía una buena idea grabar un EP con las mejores canciones y dejar fuera la otra mitad del repertorio. No me sentó nada bien, fue un mazazo seco en mi orgullo convaleciente y creo que incluso me indignó la propuesta. ¿Cómo podía tratar de una forma tan despiadada y cruda un material personal y sensible, fruto de tanto esfuerzo? ¿Por qué no valoraba la dificultad del parto? Pasé semanas dándole vueltas a su consejo, escuchaba las piezas con la intención de elegir las cinco

mejores, pero en el fondo sabía que no quería eliminar ninguna, porque significaban algo más que simples canciones para mí. Al final, a pesar de ser consciente de la fragilidad del disco y de sus irregularidades, decidí editarlo entero, sin dejar nada fuera. No fue por restar valor a opiniones como la de Xavi, sino porque creí que en ese trabajo lo esencial no residía tanto en la calidad de sus materiales por separado, ya que lo verdaderamente importante era el propio acto de editarlo. Hacer un disco en solitario como ese representaba un paso importante en mi vida, desde el punto de vista musical, pero sobre todo en lo personal. Un acto de valentía que supuso el inicio de la andadura que me ha traído hasta aquí.

Escuchar la opinión de los demás es vital para ganar perspectiva y valorar nuestro trabajo de una forma menos obsesiva, pero no todas las opiniones son útiles y debemos aprender a discernir entre las que pueden ayudarnos y las que no. Aunque nos afecten mucho esos inputs externos, si escuchamos a nuestra intuición, encontraremos la manera de relativizarlos y extraer lo mejor de ellos. Nadie sabe como nosotros mismos lo que hemos hecho y lo que queremos hacer, dónde estamos y qué camino nos hemos propuesto recorrer, y a veces es imposible valorar la obra propia sin la perspectiva de lo que ha quedado atrás y lo que está por venir, de lo que ya ha sucedido y de lo que anhelamos que llegue. Con los años, he aprendido a estar siempre abierto al cambio, a no tener miedo a reconsiderar algo cuando recibo un comentario útil; pero, por otro lado, me ha costado mucho entender que cambiar algo solo por hacerlo carece de valor, y que en numerosas ocasiones puede ser un terreno de juego contraindicado, porque sin carga emocional la destrucción resulta mucho más fácil.

El primer día de esta residencia, por la tarde, horas después de esas primeras presentaciones, estuve tocando con dos de las asistentes: una violinista eslovena y la citada Li-Chin Li. Estaba convencido de que podía ser un buen encuentro. El carácter contemporáneo del posible trío me llamaba la atención y tenía muchas ganas de saber si mi instinto había acertado en esta elección. Interpretamos la primera pieza en una sala donde había un piano de cola, así que decidí empezar la creación en tiempo real con él; concretamente, haciéndolo sonar desde su interior con unas baquetas sobre las cuerdas. Me sentí bien desde el principio y, espoleado por lo que estaban tocando ellas, fui creciendo hacia una composición densa y llena de armónicos, muy profunda en el grave y agresiva en la ejecución, especialmente en la parte final. Lo estaba disfrutando mucho. Cuando acabé sentí el alivio y la calidez de haber volado a cierta altura en este primer encuentro y de haber propuesto un montón de ideas que, desde mi punto de vista, podían servir para extender nuestra experimentación conjunta. Tardé un rato en girarme porque me cuesta volver a mi propio cuerpo después de entrar en cierto trance musical. Creía hallarme en un lugar bonito, me sentía en armonía con el espacio y estaba convencido de que mis compañeras coincidían con mi estado. Me giré esperando un cumplido, una pequeña ovación, incluso. Y la tuve, porque Vincent Moon y un fotógrafo muy interesante llamado Paul Rosteau estaban en la sala, visiblemente emocionados ante lo que acababa de pasar. Nos dieron las gracias, nos abrazaron y se fueron a ver a otros músicos que estaban probando nuevas ideas cerca de nosotros. En cuanto crucé mi mirada con la de Li-Chin Li y Anna, me di cuenta de que su respuesta era la contraria. No estaban emocionadas, sino que

confesaron con cierto pesar que no se habían escuchado bien y que teníamos que probar a tocar de otra manera menos seguida, buscar más la dinámica de pregunta y respuesta en lugar de la densidad sonora.

Pasé de estar convencido y orgulloso a sentirme completamente perdido. ¿Podía estar tan lejos lo que yo había sentido de lo que ellas pensaban? Resulta imprescindible no infravalorar nuestras percepciones, darle importancia a nuestra piel y sus reacciones, pero también es absurdo no escuchar las opiniones ajenas. ¿Qué pensaría si pudiera escuchar la grabación de esa tarde? ¿Cuánto se alejaría de mi vivencia mientras tocaba? Por supuesto, ese día me puse en duda, pensé que a lo mejor los recursos y la manera de interpretar eran demasiado agresivos, o muy armónicos. También pensé que me había sobrepasado con la entrega. En cualquier caso, algo no cuajó entre nosotros esa tarde y, por muchas vueltas que le dé, no llego a una conclusión clara. En el fondo, sigo convencido de la propuesta: lo que hice fue sincero y me representaba en ese momento. Si no logré conectar con ellas, fue por una cuestión de incompatibilidad de criterios y no por una mala ejecución musical. Podría haber virado el barco hacia un lado u otro, pero no creo que aun así las hubiera encontrado. Cuando hay que hacer mucha fuerza para estrechar los lazos, es mejor dejarlo estar o acabaremos con las manos heridas.

La trayectoria personal, la forma en que uno se relaciona con su pasado y la manera de vivir la música en el presente pueden hacer inviable una relación artística. A lo largo de los años, he tendido a pensar que podía conectar musicalmente con cualquiera, que era capaz de ofrecer algo en cualquier contexto, pero no es cierto. Incluso con instrumentistas que, como oyente, podría disfrutar en un

concierto, cabe la posibilidad de que nuestra relación artística no funcione. Siempre tengo la opción de relativizarlo y pasar de puntillas, como es costumbre en las *jams*, pero hace mucho tiempo que ha dejado de interesarme afrontar la música de esta manera. No sumergirme en lo que estoy tocando me hace sentir un impostor y que no estoy respetando lo más preciado de mi vida. La relación interpersonal en este mundo abstracto que es la creación funciona con unos mecanismos más próximos a la telepatía que a la verbalidad, y en consecuencia resulta complicado encontrar una explicación racional a lo que sucede en un encuentro. Incluso la relación con uno mismo es compleja: sigue sorprendiéndome cómo, además, cambia de un día para otro. Lo mejor es dejar que todo fluya, y retirarse sin acritud cuando el agua está estancada. La vida es demasiado corta para forzar conexiones que nunca funcionarán. La valentía de aceptar esto y no obligar al mundo a ser como a nosotros nos gustaría que fuera constituye un principio básico en el arte y en la vida. Aceptar que una relación no funciona puede ser también bonito y, sin duda, ofrece un escenario mucho mejor que la tensión de intentarlo una vez tras otra sin un resultado convincente. Soltar también significa dar espacio a lo que está por venir. En mi caso, sigo intentando vaciar mi vida de lo superfluo. Prefiero un café bueno al día que cuatro *espressos* requemados.

El último día de residencia dimos un concierto para unas doscientas personas. La experiencia diseñada por Moon tuvo un componente de ritual que conducía al público a través de los pasillos y habitaciones del monasterio para ver las actuaciones que allí se repartían. La jornada acabó con un concierto de casi dos horas en la capilla con el público sentado en el suelo y la luz de las velas como

única iluminación, tenue y ascética. El ambiente era bonito y el silencio realmente hondo. Pedía tocar con mucho cuidado. Mi turno llegó hacia el final de la noche junto a la cantante egipcia Maryam Saleh y el marroquí Walid Ben Salim. Habíamos preparado un pequeño repertorio basado en textos de poetas sufíes que habían dado sentido a nuestra residencia y generado una conexión muy fuerte entre los tres. La profundidad de las voces de ambos artistas, tan conmovedoras y preciosas, me inspiró al tocar la guitarra aquella noche. Acompañarlos en aquella actuación fue un vuelo y una liberación, un alivio y una oda. La conexión y la intensidad fueron tales que, al acabar, se impuso un silencio tan profundo entre el público que parecía cuajado como la leche que se calienta en el cazo. Nos abrazamos durante unos instantes y, al salir del escenario y volver al mundo terrenal, empecé a notar un dolor punzante en los dedos de la mano derecha; había saltado la piel y la sangre salpicaba mi ropa y la madera de la guitarra. No es la primera vez que me pasa, pero me parece un precio mínimo a pagar por alcanzar una emoción de tal magnitud que me lleva más allá de lo corpóreo. Esa sangre significa vida y también muerte. El arte elevándose por encima de todo, los sentidos focalizados en un objetivo único y eterno, en un estado de trance en el que el dolor no se siente y el cuerpo no es nada. Igual que con Paco, con Rosalía o con Silvia, el líquido de mis venas trascendiendo la piel y dibujando en los instrumentos pequeñas constelaciones carmesí, que son la firma de un contrato conmigo mismo y una muestra de mi interior, como lo es también el sonido que proyecto.

Urgencia

Hace unos días me quedé parado, quieto en medio de la calle, tras pronunciar unas palabras cuyo significado no esperaba. Mi interlocutora era una amiga de París a la que hacía tiempo que no veía. Habíamos quedado para cenar aprovechando que estaba esos días en Barcelona por trabajo. Llegué unos minutos tarde, algo que me pasa demasiado a menudo, así que le di algunas explicaciones sin que me lo hubiera pedido: acababa de salir del estudio tras una jornada intensa que se había alargado más de lo planeado y me presenté a la cita sintiéndome aún conectado a la mesa de mezclas. Fue seguramente por eso por lo que le hablé del proyecto en el que estaba trabajando con Niño de Elche, *Cru+es*, sin esconder que estaba muy orgulloso y que tenía ganas de poderlo mostrar al mundo, de que ella pudiera escucharlo. Le conté que Paco y yo nos habíamos encontrado a lo largo de los años en distintas ocasiones y que nos habíamos dado cuenta de que compartimos una visión de la música muy física y al mismo tiempo muy espiritual; que, sin planificarlo, habíamos creado un repertorio que cantaba a ese espacio tan desconocido que es el tránsito entre la vida y la muerte, entre el ser y el no ser. Hace un tiempo que me interesa mucho la idea de la no corporeidad, de la pérdida de conciencia, así que para mí este nuevo proyecto significaba la materialización de algo que llevaba tiempo pergeñando.

Como ya he dicho, charlar en confianza sobre el propio proceso creativo en un ambiente distendido permite descubrir nociones e ideas a las que no habíamos puesto palabras. Pero también es cierto

que en esos momentos de cierta desnudez emocional prestamos más atención a las reacciones de los demás, que pueden afectarnos de una forma dolorosa. Así ocurrió ese día, al ver en los ojos de mi interlocutora incredulidad y desaprobación. Soy muy consciente de que es fácil relacionar los temas que aborda *Cru+es* con la religión o con cierto misticismo hippie, y no es que necesite que todos los que están a mi alrededor compartan mi cosmovisión, pero me gustaría poder hablar de ello sin sentir que no saldré ileso de la confrontación. Sin embargo, aquel día el resultado fue ese: me sentí como en un callejón sin salida y empecé a hablar atropelladamente sobre mis creencias, sobre el disco nuevo y sobre la muerte, afirmando que, al contrario de lo que se pueda pensar, esta pierde parte de su amenazadora presencia a medida que pasa el tiempo y te haces mayor. Dije, exactamente, que si la muerte me arrancara de este mundo en ese preciso instante, a diferencia de lo que pensaba hace unos años, no tendría la sensación de haberme quedado con la palabra en la boca.

Parte del miedo a morir que sentía en mi juventud era consecuencia de otro miedo: no haber tenido tiempo de expresar aquello que intuía y que aún no había encontrado. Como si esa posibilidad encendiera una urgencia creativa, transformara el temor en una fuente de inspiración. De ahí que mi afirmación, caminando por el barrio del Born con mi amiga, me dejara sorprendido. ¿Es posible que piense que ya he articulado mi discurso en la música? ¿Que sienta que a partir de ahora solo puedo aspirar a decir lo mismo, pero de otra manera?

No estoy del todo convencido. Lo que sí puedo afirmar es que ya no me acompaña la misma urgencia de hace un tiempo, la

necesidad de estar constantemente conectado con el acto creativo. Todavía siento el deber de trabajar bien, de no decepcionar, de estar a la altura. Me gusta saber que me he esforzado; me disgusta y me incomoda saber que no he exprimido mis capacidades. Todo eso activa mis sentidos y me pellizca la carne para encontrar una mejor versión de mí mismo. Pero esta responsabilidad, mezcla de ética personal y de conciencia de la propia trayectoria, es una losa ligera, un saco de arena que puedo acarrear mientras camino, arropado por los pasos que han quedado atrás y que dan sentido a la carga. Por el contrario, la urgencia que sentía antes por decir algo para lo que no había encontrado las palabras me enmudecía y hacía de mi existencia un constante estar a medias. Cenaba con amigos o iba al cine con mi pareja con la sensación desagradable de haber dejado algo inacabado, como quien se ha olvidado la plancha enchufada, con el picor constante de un sarpullido interno imposible de rascar. No me quejo, porque aquella urgencia fue energía y motor y, a pesar del malestar y la angustia, pude mantener con ella una convivencia fértil y cordial. Aun así, al mirar atrás, cuando pienso en todos esos años, debo reconocer que me pesa no haber dedicado suficiente tiempo a algunos amigos con los que progresivamente perdí el contacto debido a mi prisa por crear.

Tardé mucho tiempo en descubrir que no todo el mundo experimentaba esa urgencia, que la mayoría de mis allegados y familiares no compartían la necesidad de destinar gran parte de sus esfuerzos a algo concreto. A unos cuantos les gustaba su trabajo, estaban contentos en su día a día y se esforzaban por hacerlo bien. Se mostraban buenos y diligentes en sus tareas, y estaban convencidos del camino que habían elegido. Pero, al acabar el día,

eran capaces de desconectar sin sentirse culpables. El trabajo era una parte más de su vida, indispensable en lo económico, pero no más importante que otras. Me costó dejar de proyectar mis emociones y necesidades y entender que lo que yo sentía por la música era una suerte y una maldición al mismo tiempo. Y que debía ser capaz de entender cómo funcionaban los demás si quería que ellos entendieran mi ritmo y mis necesidades.

El paso de los años, el arco de la vida, me ha alejado de estas presiones internas. Ahora me siento mucho más tranquilo conmigo mismo cuando estoy alejado del proceso creativo. Esto no significa que no disfrute haciendo música o que no tenga ganas de sentarme al piano a componer, o que no me note en forma cuando me enfrento a un nuevo proyecto. Lo que ocurre es que he aprendido a manejar los tiempos de una forma relajada, más inteligente, creo. También me ha tranquilizado mucho, claro, sentirme orgulloso de algunos, bastantes, de los trabajos que he realizado en los últimos años. Ahora sé que construir un discurso no depende de las horas que empleemos, sino de aprovecharlas bien, de optimizar nuestros momentos de creación para poder compartir otros con la gente que queremos y con nosotros mismos. Como ya he comentado, la inspiración llega aplicándose, pero también necesita espacio y distracción, oxígeno y nuevos puntos de vista. Hay que domar la obsesión y anticipar las crisis. Solo así podremos disfrutar de aquellos instantes en los que el ritmo de trabajo nos hace sentir en armonía con el mundo que nos rodea y aprovechar y relativizar los rechazos. La experiencia me ha proporcionado recursos que me conectan con la obra de una forma más rápida, y con ellos me oriento por los oscuros caminos de la creatividad con una luz más

intensa, no porque hoy sea mejor que ayer, sino por haber entendido a base de golpes las dinámicas del propio cuerpo. En la actualidad, el artista se me presenta como una persona que ama y disfruta (con sus altibajos, como todo el mundo), alejado de la autocompasión y capaz de manejar el talento no como una enfermedad, sino como un viento favorable en el camino a la felicidad.

No ha sido un recorrido fácil: ninguno lo es. La impaciencia ha estado presente a lo largo de las décadas que me he dedicado a la música. La reconozco como uno de mis mayores defectos, y a causa de ella he terminado obras antes de tiempo. La urgencia por crear ha sido, en momentos determinados, directamente proporcional a la urgencia por terminar y pasar a otra cosa. Sé que la paciencia en el arte es básica, siempre lo he sabido. Sin embargo, para mí, ha supuesto un motivo de constante confrontación conmigo mismo. En ocasiones, me ha podido la prisa por soltar, por mostrar a los demás lo que estoy haciendo, o el placer de empezar algo nuevo. Encontrar motivación para finalizar una obra, para pulir algo que ya conozco, me ha costado más que cualquier otra cosa. He disfrutado con más facilidad de la explosión emocional del parto, de dar a luz a un feto cubierto de sangre y líquido amniótico, imperfecto y sin pelo, que se mueve y respira con dificultad, pero que es una proyección de mí mismo, que de ducharlo, peinarlo y vestirlo. Pero me he esforzado por hacerlo y, además, por hacerlo bien; he comprendido que esto resulta imprescindible para dar sentido a ese nacimiento. Me ha costado interiorizarlo, pero ahora sé que, aunque tenga muy claro lo que quiero expresar, eso no significa que logre el efecto que

pretendo en los demás si no lo concluyo prestando atención al detalle.

Existe una distancia entre el emisor y el receptor, una diferencia de temperatura que debe valorarse y tenerse en cuenta. No hay que subestimar la energía necesaria para pensar cómo queremos que se entienda una obra. Lo que en el pasado me parecía de una pesadez insoportable, una parte prescindible y alejada del trabajo real del artista, tiene en realidad una gran importancia. Aunque pueda parecer una contradicción, cuanto más orgullosos estemos de una obra, cuanto más tiempo hayamos dedicado a que resulte como nosotros pretendíamos, más debemos reflexionar sobre la manera de comunicarla. Al poco de conocer a C. Tangana, una noche, tomando una copa tras un concierto, me dijo que él no sabía tanto de música como yo, pero que tenía una idea clara de cómo lograr que cada canción llegara a la gente. La primera afirmación, la de saber o no de música, la puse en entredicho en el acto. Sobre lo segundo, igual que ese día, le doy la razón: posee grandes capacidades no solo para comunicar, sino para que esa comunicación sea lo más inteligente posible. Tangana fue consciente desde sus inicios de que una obra sin interlocutor pierde todo el sentido. El creador ofrece una visión, pero es el otro quien la completa. Olvidar que la pieza llega mucho más allá de nuestro estudio de grabación resulta imprescindible para establecer hasta dónde queremos tener el control. No podemos dominar las reacciones que suscita nuestra creación, pero hay mucho que hacer para que el mensaje llegue de la forma más nítida posible.

Los principios y los finales constituyen las partes más complejas de cualquier proceso. Al menos, para mí. Los principios, como he

dicho, me ilusionan y motivan. Pese a su alto riesgo de procrastinación, salivo al pensar en sentarme delante del instrumento y empezar a intuir las ideas. En el lado opuesto, hallar la manera de terminar supone un enorme esfuerzo. Como al hinchar un globo, es importante decidir en qué momento hay que dejar de soplar y anudar el conducto. A veces se nos puede quedar pequeño, poco trabajado, pero otras corremos el riesgo de que nos explote en la cara. No hay mucho que pueda ayudarnos a tomar esa decisión, no existe una regla concreta que nos indique el mejor momento para poner el punto final a una frase. Debemos confiar en nuestro cuerpo, en las sensaciones que nos invadan al escuchar, observar o leer lo que estamos haciendo; no dejarnos llevar por las ganas de acabar y ser sinceros con nosotros mismos: si sentimos que no está terminado, que podemos hacer más, no forcemos el final.

Existe una curva en la emoción que nos provoca la obra que tenemos entre manos, y su forma es distinta para cada proyecto y cada persona. No me enorgullezco demasiado de decir que soy capaz de llegar al culmen de esa línea en poco tiempo, pues también me cuesta mantener la cometa volando con el paso de los días. Por ello he querido evitar esos momentos de tedio a pesar de que he aprendido que son inherentes a la naturaleza de la creación. Como les sucede a muchos adolescentes en el amor, me encantaría ser capaz de mantener la llama encendida como el primer día, sin que la pasión decaiga y que cada encuentro fuera mejor que el anterior, pero al crecer te das cuenta de que eso no solo es imposible, sino que es indeseable. Hay que erradicar estas ideas ingenuas y abordar cada nueva jornada con la máxima frescura posible, entendiendo que habrá días mejores y otros peores, baches profundos y

momentos con tanta niebla que no alcanzaremos a ver nuestras propias manos, pero es precisamente cuando parece que no hay salida y la moral está por los suelos que la inspiración tiende a aparecer. No son pocas las veces que los mecanismos del acto creativo necesitan vernos rotos, que toquemos fondo, para volver a rozarnos con su varita. No dejar de insistir y mantener la confianza en nosotros mismos, alimentados de paciencia, son las mejores armas que poseemos.

Éxito

A principios de la década del 2000, en Barcelona había una escena musical heredera del indie patrio de los años anteriores que exploró nuevos territorios sonoros en el posrock y en músicas más experimentales. No se olvidaba el formato canción, pero se elevaba el concepto hacia formatos más innovadores, menos basados en el sonido clásico de banda. Fueron años de gran fulgor artístico, de un crepitar underground que, aunque minoritario, movilizaba muchas emociones en el público e interesó a la prensa de una manera que no se correspondía con su irrisoria dimensión comercial. El programa *Sputnik* de TV3, la televisión pública catalana, dedicó un reportaje a aquella escena musical y entrevistó a los grupos que creyeron más destacados. La pregunta final, la misma para todos los participantes, era dar una definición de éxito, de lo que cada uno creía que era triunfar en la música. Recuerdo que algunos de los entrevistados dieron una respuesta lógica que una gran mayoría de músicos hubiera corroborado: vender muchos discos y ganar dinero con el propio arte. Como a mí me entrevistaron por mi proyecto en solitario, pude ofrecer mi punto de vista y hablar de algo que ha sido una obsesión a lo largo de toda mi carrera: que mi obra pueda escucharse dentro de muchos años y no pierda vigencia; ser recordado cuando ya no esté.

He querido desligar la creación del presente, de la inmediatez; he imaginado los discos de la manera más cercana posible a una dimensión histórica y en el marco de una carrera; he pretendido anticiparme a cómo serán entendidos con el paso del tiempo; he

compuesto esas canciones para que no respondan tanto a un momento concreto, sino para que formen parte de un discurso mayor. Esto no impide que las nuevas herramientas y la música que he escuchado en los últimos meses puedan influenciar lo que hago. Por suerte, soy incapaz de desvincularme por completo de lo que sucede a mi alrededor y, en ningún caso, quiero convertirme en esa clase de artista que solo valora lo que ha escuchado, visto o leído en un momento concreto de su vida, que decide estar sordo a cualquier propuesta nueva porque la encuentra, sin haber hecho el esfuerzo por entenderla, peor que lo que ya conoce. Para nada: sigo conectado con lo que sucede; algunas cosas me gustan más, otras menos, pero disfruto de absorber lo máximo posible y de no ponerme ningún tipo de límite estilístico. Aunque resulta casi imposible, intento no juzgar y aspiro a una escucha limpia, alejada de opiniones preconcebidas. Las formas de producir de la era digital, a veces tan extremas por su microcirugía en el uso del espacio y la textura, muy empleadas en la música negra, el R&B y el hiphop, han sido una motivación y me han obligado a pisar el acelerador en momentos en los que me costaba entender cómo otros habían conseguido lograr ciertos acabados. Me pasa siempre que escucho algo que no logro asimilar con facilidad, que me cuesta entender su funcionamiento: me obligo a ponerlo en práctica, casi siempre para ofrecer mi propia versión. Estas nuevas maneras de producir me han otorgado unos mecanismos y una visión del sonido que no tenía antes. Sin embargo, en el momento de tomar la decisión, cuando tengo que escoger por qué dirección seguir o qué forma dar a un concepto, lo único que me importa es la música en sí y la búsqueda de una emoción capaz de sobrevivir al paso del tiempo.

Para mí representa un pequeño éxito personal haber escrito este libro, que ha supuesto enfrentarme conmigo mismo, con mi lento aprendizaje y con mis sombras. Que, dentro de unos meses, cuando se publique, haya lectores que lo valoren y lo disfruten, que hagan suyo su contenido, sería otro éxito, posiblemente mayor que terminarlo, porque dejará de ser mío para ser de los demás. Pero, en mi interior, lo que me parece realmente importante, lo que vivo como un profundo deseo, es que esta obra, como todas las demás que he realizado, pueda ser leída dentro de muchos años: que mantenga cierta vigencia, aunque el contexto haya cambiado y, con él, el público. Doy moderada importancia a la recepción inmediata. Por supuesto, me siento halagado por los comentarios positivos y los conciertos con las entradas agotadas (las ovaciones y el aplauso son muy golosos), pero pongo énfasis en el futuro en el que ya no estaré. Como los antiguos griegos, es la fórmula que he encontrado para relacionarme con la desaparición, con el miedo a la muerte. Ser escuchado con interés al cabo de los años, el recuerdo como una forma de inmortalidad, de trascender el tiempo que nos ha tocado vivir. Sé que nada queda, que tarde o temprano todo desaparece, pues nuestro tiempo, el de los humanos, es ínfimo comparado con los millones de años durante los que no hemos habitado la Tierra; no somos más que motas de polvo en el universo. Pese a ello, sigo enzarzado en una lucha contra la muerte a través del arte. Fantaseo con la atemporalidad y espero que estos pensamientos, esta voluntad, me hayan empujado a vivir alejado del imperativo comercial, cerca de lo que percibo como honesto. Soy consciente de que hay cierto grado de pretenciosidad en el deseo de ser recordado, pero también estoy seguro de que gran parte de lo que

da sentido a esta vida es construir algo que sirva a las generaciones venideras. Cuando hablo de trascender, no se me pasa por la cabeza ser conmemorado por las masas ni que cuelguen una placa en mi calle: me refiero a que algún día, dentro de cien años, alguien pueda escuchar una de mis canciones y le impacte.

Hace poco asistí al funeral de Marc Lloret, un músico al que conocía desde hacía muchos años y con el que había coincidido en multitud de conciertos. Era miembro del grupo Mishima y, también, un gestor cultural relevante en Cataluña. Siempre lo había respetado como mente musical. No éramos amigos íntimos, pero su muerte me impresionó mucho, por una cuestión generacional y por la estima que le tenía. La despedida era multitudinaria, había muchos músicos de la escena catalana y una gran cantidad de gente del ámbito cultural, todos profundamente afectados. El funeral fue especialmente emotivo, pues quienes hablaron expresaron un amor palpable. Su discurso cortaba la respiración y desataba el llanto. Llegué a casa, horas después, muy tocado. Aquella noche me costó dormir. En mi insomnio, no podía dejar de reproducir algunas imágenes del día, todavía envuelto por el manto de profunda tristeza que se había instalado durante una hora en la capilla del cementerio de Collserola. Las imágenes y las palabras se repetían en mi recuerdo. Reafirmaban que Marc era una persona respetada y querida, alguien que había dejado huella en quienes le habían conocido por su profesionalidad y por su criterio, pero sobre todo por su bondad. Poco importaba ahora su habilidad a la hora de tocar el piano o las canciones que dejaba como legado. Lo realmente importante era que todo el mundo lo echaría mucho de menos.

A partir de estas reflexiones se me ocurrió el capítulo que quería escribir para cerrar este libro. ¿Y si el verdadero éxito era ese, irse de este mundo siendo una persona querida por la gente con la que has coincidido? ¿Puede que nuestra huella sea el amor que dejamos, el amor que hemos dado y el que hemos recibido, en lugar de la obra o la carrera artística?

Aquellos interrogantes me llevaron a reflexionar sobre la cantidad de renuncias que he hecho a lo largo de los años con el fin de encontrar el tiempo para desarrollar mis aspiraciones artísticas, sobre toda la gente a la que no he prestado suficiente atención porque necesitaba espacio para apaciguar mis obsesiones. Me sentí mal al rememorar algunos episodios con amigos a los que he dejado ir como quien suelta el carrito de la compra calle abajo y lo ve perderse. La dedicación al oficio que ha marcado mi camino en la vida me ha alejado de ciertas personas, pero también me ha llevado a emprender viajes apasionantes y a recorrer paisajes artísticos que me han enriquecido tanto emocional como intelectualmente. Algunas veces solo y otras acompañado, he vivido el proceso con una profunda intensidad. Inevitablemente, he sacrificado cosas, pero lo he hecho a conciencia. Nada es gratuito, todo es siempre a cambio de algo. Así que, a pesar de escribir esto con cierto tono de disculpa, lo más sincero que puedo decir es que no estoy seguro de si cambiaría, si pudiera, la cantidad de esfuerzo y tiempo que he dedicado a la música.

La creación artística necesita el ego para poder desarrollarse. O, lo que es lo mismo, hay cierto egoísmo en el acto de crear. Implica poner el foco en uno mismo, hacer todo lo posible por sacar lo que llevamos dentro. Requiere apartarse del mundo, concentrarse en la

propia visión y hacer que esa voz se materialice sin diluirse en las expectativas ajenas. Pide tiempo y puede incomodar. Me gustaría decir lo contrario, pero la mayoría de los artistas con los que he convivido, sobre todo los más interesantes, aquellos más creativos, son personas firmemente conscientes de su talento; necesitan amor, como la mayoría de nosotros, pero suelen ser capaces de poner sus inquietudes artísticas y su carrera por encima de todo lo demás. Por eso entiendo que, cuando mitificamos a los creadores, cuando sabemos de algunas actitudes egoístas de Picasso o de Dylan, de Cassavetes o de Sánchez Ferlosio, veamos esos comportamientos como parte indisoluble del aura que los envuelve, los disculpemos y admiremos su determinación y confianza. Yo, como ya he dicho, no suscribo del todo esta visión. No justifico cualquier actitud en favor del arte. No creo que el talento sea excusa en ningún caso de determinados comportamientos. Lo que trato de decir es que no tengo claro si una alta capacidad creativa puede desprenderse de cierto desequilibrio en otros aspectos de la vida, como si fuera una faceta difícil de domesticar.

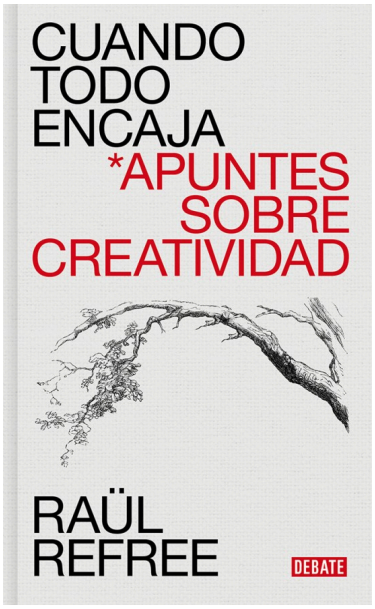
Que exista ese desequilibrio, sin embargo, no significa que no podamos navegarlo. Si insisto en desmitificar al artista maldito es porque me parece una figura infantil y consentida, y porque aspiro a que la existencia creativa pueda convivir con la comunidad, con la familia y con los amigos. Es importante poner en perspectiva la pulsión artística. Podemos valorarla y sentirnos afortunados por albergar esa ambición, pero no olvidemos que somos parte de un engranaje mayor y que tener éxito en lo nuestro no nos exime de ser buenas personas; un carácter irascible o una actitud de superioridad nunca debe justificarse con la genialidad. Volvamos a la

figura del artesano: ahí está el camino para convertirnos en mejores creadores. El arte ofrece a la sociedad un ingrediente imprescindible, una aportación extraordinaria, pero no en mayor medida que cualquier otra profesión.

Trascender el tiempo, ser recordado, querido. Qué lejos está todo eso de una definición de éxito ligada a lo económico y a la aspiración de ser famoso. La remuneración inmediata, tocar en estadios, que las discográficas te den un adelanto enorme… Esas promesas enturbian hoy, como lo han hecho siempre, el sentido de la creación. El dinero rápido como motivación penetra en todos los sectores de nuestra vida. Si una obra no funciona de manera inmediata, si no aporta beneficios desde un primer momento, se considera un fracaso. No dejo de oír comentarios de ejecutivos en las discográficas que se ven obligados por sus jefes, o los jefes de sus jefes, a tratar los discos como mercancía. No soy inocente y entiendo que las inversiones hay que recuperarlas, pero creo que esa inmediatez juega en contra de la altura artística del trabajo.

Siempre hay un camino en los márgenes que nos lleva a explorar la propia percepción del mundo, sin que nos importen tanto las opiniones ajenas. Aunque hoy el ruido del mercado es más fuerte que nunca y puede llegar a desanimar a los más osados, animo a cualquiera que crea que tiene algo que decir, que sienta ese fulgor interno, a intentarlo por el mero hecho de hacerlo. Que no tenga prisa ni se deje llevar por lo establecido. Que confíe en la intuición, como repite Kiko Veneno, y que recuerde lo que decía Lorca: «No vamos a llegar, pero vamos a ir». En el movimiento todo encajará, todo tendrá sentido.

El músico y productor Raül Refree nos ofrece su visión del acto creativo.



«La creación artística es un camino apenas señalizado, no hay indicaciones en los desvíos ni un cielo estrellado que ilumine las coordenadas. Pero el final del camino ofrece una inmensa satisfacción».

Compositor, músico y productor, Raül Refree ha dedicado gran parte de su trayectoria a colaborar con algunos de los talentos más destacados de la música española e internacional. Reconocido por encontrar caminos inesperados en el proceso artístico, su particular acercamiento al acto creativo lo convierte en una voz indispensable para todos aquellos que en algún momento han sentido la pulsión de dar forma a una obra. En este libro, Raül se propone sacar

conclusiones de sus experiencias, y sugiere una aproximación a la creatividad que nos invita a perder el miedo, escuchar a nuestra intuición y confiar en la llegada de ese momento en el que todo encaja.

La crítica ha dicho:

«Joan Miró decía que él trabajaba como un hortelano y así, con intuición pero con paciencia, lo hace Raül Refree. Como novelista, siempre me interesan los libros sobre los procesos creativos de pintores o músicos. Y aquí Raül enseña la galería de recuerdos que lo ha llevado a ser el músico que es: fuerte a partir de la fragilidad y rebelde desde el esmero. Un libro cálido e inspirador como la galería de cristal esmerilado de la casa de sus padres, donde él tocó el piano por primera vez».

Miqui Otero

«Sin lugar a dudas, estamos ante uno de los músicos más interesantes e inquietos del panorama nacional, con una influencia muy importante en muchos artistas y trabajos icónicos de la última década».

Mondosonoro

Raül Refree (Barcelona, 1976) es compositor, músico y productor. Tras iniciarse en el panorama independiente con grupos como Corn Flakes, Élena o Sitcom, desarrolló una sólida carrera en solitario con discos como *Els invertebrats*, *La otra mitad* o *El espacio entre*. Reconocido como una de las figuras más innovadoras de la escena musical, ha trabajado con artistas como Rosalía, Guitarricadelafuente, C. Tangana, Niño de Elche, Rodrigo Cuevas, Kiko Veneno, Amaia, Silvia Pérez Cruz, La M.O.D.A., Gianna Nannini, Lina o Lee Ranaldo, entre otros, así como con los directores de cine los Javis o Isaki Lacuesta. En sus proyectos confluyen flamenco, electrónica, canción de autor y música contemporánea. Su obra, tanto propia como producida, destaca por su sensibilidad artística y su capacidad de abrir nuevos caminos expresivos. A lo largo de veinte años de trayectoria ha sido galardonado en numerosas ocasiones con premios como el Ciutat de Barcelona, el Gaudí, el Grammy Latino o el de la Academia de la Música de España.



Primera edición: septiembre de 2025

© 2025, Raül Fernandez Miró
© 2025, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

Diseño de la cubierta: Penguin Random House Grupo Editorial / Andreu Barberan
Ilustración de la cubierta: Getty Images

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección de la propiedad intelectual. La propiedad intelectual estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes de propiedad intelectual al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Ninguna parte de este libro puede ser utilizada o reproducida con el propósito de entrenar tecnologías o sistemas de inteligencia artificial. PRHGE se reserva expresamente la reproducción, la extracción y el uso de esta obra y de cualquiera de sus elementos para fines de minería de textos y datos y el uso a medios de lectura mecánica u otros medios que resulten adecuados (art. 67.3 del Real Decreto Ley 24/2021). Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra. En caso de necesidad, contacte con: seguridadproductos@penguinrandomhouse.com

ISBN: 979-13-87600-28-0

Compuesto en: Comptex&Ass., S.L.

Facebook: PenguinEbooks
Facebook: debatelibros
X: @debatelibros
Instagram: @debatelibros
YouTube: penguinlibros
Spotify: penguinlibros

«Para viajar lejos no hay mejor nave que un libro».

Emily Dickinson

Gracias por tu lectura de este libro.

En **penguinlibros.club** encontrarás las mejores recomendaciones de lectura.

Únete a nuestra comunidad y viaja con nosotros.

penguinlibros.club

Penguin Random House Grupo Editorial

penguinlibros

Índice

Cuando todo encaja. Apuntes sobre creatividad
Prólogo
No sé tocar
Minué
Silencio
Talento
Desconocimiento
Error
Quitamiedos
Más que lo que suena
Refugio
Punk
Dudas
Propósito
Cuando todo encaja
Los otros
Urgencia
Éxito
Sobre este libro
Sobre Raül Refree
Créditos