

Conversación con Christina Rosenvinge: «El gran enemigo es la autocomplacencia»

Posted on 21 de junio de 2013 by Patricio Pron

Mientras muchos se benefician estos días de la inexplicable nostalgia por la música pop de la década de 1980 que sienten principalmente aquellos jóvenes que (para su enorme fortuna) no vivieron esa década, Christina Rosenvinge se encuentra embarcada en una de las más radicales transformaciones que un músico español haya llevado a cabo en los últimos años. A lo largo de los años ochenta, Rosenvinge pasó por Ella y los Neumáticos, el dúo de pop naíf Alex y Christina, y por Christina y los Subterráneos, para dar después un giro a su carrera con discos solistas como *Que me parta un rayo* (1991), *Mi pequeño animal* (1994), *Cerrado* (1997), una trilogía en inglés compuesta por *Frozen Pool* (2001), *Foreign Land* (2002) y *Continental 62* (2006), *Verano fatal*, junto con Nacho Vegas (2007), y una trilogía inconclusa compuesta por *Tu labio inferior* (2008) y *La joven Dolores* (2011). Este diálogo pone punto final a la primera temporada del ciclo «Antología en movimiento», una serie de conversaciones públicas entre el escritor Patricio Pron y una selección de artistas de la escena madrileña contemporánea en la librería La Buena Vida.

1

No es muy habitual que se le pregunte a un músico por sus referencias literarias, pero quería comenzar preguntándote precisamente por ellas porque las que hay en tu obra no son exclusivamente musicales. ¿Puedes hablarnos acerca de qué tipo de literatura ejerce una influencia en tu método compositivo más reciente?

En realidad no existe un método, es algo anárquico, como basado en el *I Ching*. Cuando me atasco y no sé por dónde seguir, recurro a libros que he elegido de manera puramente instintiva. Voy buscando lo que creo que necesito. Durante los años en que estuve escribiendo en inglés tuve como referencias a muchos escritores que escribían en ese idioma, y ahora, que he vuelto al castellano, juego con las dos cosas: juego a preguntarme cómo sonarían en castellano cosas que me gustan mucho en inglés y con cosas que están escritas en español directamente. Pero vamos, la mía es una relación muy larga y muy anárquica con los libros. No ha habido método ni estudio, solamente instinto.

De manera que no llevas listas de lecturas, ni te propones «Ahora voy leer a los rusos», o algo por el estilo.

Bueno, cuando era más joven estuve obsesionada con la literatura rusa y con los franceses. En aquella época leí algunos clásicos pero, en los últimos diez años, desde que he tenido niños, he perdido el tiempo que tenía para mí misma y para leer narrativa y me pasé a leer poesía, que es una manera muy condensada y muy directa de absorber lo que necesitas.

¿Tienes entonces una relación similar a la que tienen con la literatura aquellos músicos que leyendo libros dicen «Quiero hacer una canción sobre este texto» o «Esta narración o esta poesía encajaría perfectamente en algo que me interesa hacer»?

Sí, pero uno cae en ciertos caminos que ya son fáciles, porque los ha recorrido antes: supongo que algo que os pasa también a los escritores. Hay una forma de hacer las cosas en la que caes naturalmente. Para mí es una obsesión no repetir cosas que ya hice y que creo que quedaron bien hechas. Cuando pienso que me estoy repitiendo, intento abandonarlo y buscar otra cosa. En ese aspecto sí es verdad que necesitas sangre nueva constantemente. Ciertos novelistas o ciertas maneras de escribir te afectan mucho porque abren horizontes que no se abren si solamente lees letras de canciones. Aunque también hay grandísima literatura en las letras de las canciones, por supuesto: hay gente que escribe letras maravillosamente bien, pero hay cierta mecánica ya establecida y, si quieres salirte de ella,

tienes que recurrir a otro tipo de lenguaje.

Déjame que te pregunte precisamente por los grandes poetas del rock y del pop. ¿Ejercen sobre ti una influencia músicos como Bob Dylan, Lou Reed o Leonard Cohen? ¿Existe algo en su método compositivo que te haya servido de referencia a ti en algún momento u otro?

Sería imposible que no ocurriese: los tres son como el ABC de los compositores. En la última época ha sido más Leonard Cohen que los otros dos. Leonard Cohen ha llegado a una manera de escribir muy concisa y muy destilada, en la que dice sólo lo mínimo, lo que hay que decir. Le he escuchado decir en muchas entrevistas que puede pasarse meses y años con una canción, poniendo y quitando hasta que se queda en lo que se tiene que quedar. Bob Dylan, por el contrario, ha jugado mucho al exceso, y Lou Reed es más relato. Para mí, Leonard Cohen ha llegado a perfeccionar el arte de la canción popular de una manera impresionante: cuando él está hablando de su intimidad, parece que está hablando de la de todos. Y, al fin y al cabo, la música popular trata de eso: de ser entendible y aplicable a todas las situaciones y todas las personas.

¿Tiendes a estudiar a músicos como Cohen? ¿A tomarte el trabajo de escuchar sus discos fijándote en cómo utilizan los adverbios o qué hacen con, pongamos, el Re menor sostenido? ¿O ese aprendizaje forma parte más bien de un proceso vital en el que las cosas suceden cuando te sientas a tocar?

Estudias, sí, pero lo haces de la manera en que lo hace un músico. Es decir, escuchas, lees y oyes, coges la onda y luego la alargas e intentas seguir esa estela. Lo haces instintivamente. Si, por ejemplo, estás oyendo las últimas canciones de Leonard Cohen, empiezas por quitar artículos y adjetivos a tus canciones. La economía es algo fundamental cuando escribes música. La maldición del español es que es un idioma que tiene palabras muy largas, hay por lo menos dos o tres sílabas en cada palabra, y normalmente son llanas, con lo cual las melodías heredadas, de influencia anglosajona, casi siempre acaban en palabras agudas. Los problemas empiezan cuando tienes una melodía maravillosa y tienes que encajar la letra y forzosamente acabar la frase en palabra aguda. Tienes que pelearte con la métrica y la fonética, que es la diferencia fundamental de un letrista con respecto a un poeta. El letrista es esclavo de la melodía. La letra de la canción no puede traicionar a la melodía.

En ese sentido, ¿existe alguna otra diferencia que puedas establecer entre poetas y letristas de música popular?

Sí. Cuando escribes letras no puedes utilizar mucha ornamentación, porque la melodía ya de por sí tiene una carga emocional muy grande. Si utilizas una letra que además es demasiado florida, el resultado es rimbombante, cursi o pretencioso. Cuanto más emocionada es una melodía, más sencilla tiene que ser la letra, porque la frase cantada está sobreactuada de alguna manera. Por esa razón yo me he ido inclinando a medio hablar, medio susurrar, medio cantar, una forma inspirada en Lou Reed para poder escribir textos más ambiciosos. No puedes escribir una canción en la que estás contando la historia de Adán y Eva (o la de Narciso y Eco, como en mi último disco), y cantarla después con todo el chorro de voz. Tienes que hacerlo de forma relatada más que cantada, y cantarla en los momentos justos, para que además sea como una puñalada trapera y cojas a la gente desprevenida.

2

Alguna vez comentaste que una buena letra debe tener: algo suave, algo rugoso y algo profundo…

…no recuerdo haber dicho eso… *[risas]*

…entonces algún periodista inventó esa frase por ti…

…aunque quisiera haberla dicho… *[risas]*

En cualquier caso, ¿piensas ahora (escuchando esta frase que has dicho y que, sin embargo, escuchas por primera vez) que esto es precisamente así?

Sí. Algunas de las canciones que estoy escribiendo ahora tienen una melodía muy pop, estilo Beach Boys, y con la voz tan limpia y bonita que tengo, si la letra fuera demasiado suave, el conjunto de la melodía más la letra sonaría horrible; así que meto algo sucio, alguna palabra que ensucie ese conjunto, una palabra malsonante, una obscenidad para que eso no suceda. Son maneras de equilibrar las canciones.

Al menos en relación con tus letras, tu forma de componer parece haber cambiado desde los comienzos hasta el presente. Mi impresión es que las letras de tus comienzos eran más narrativas que las actuales. ¿Compartes esta impresión?

Depende. En el último disco, *La joven Dolores*, he vuelto al relato. Hay muchas canciones que son prácticamente un relato de arriba abajo, son cuentos. Incluso la *Canción del eco* es una adaptación de Las metamorfosis de Ovidio. Fue tal vez en mi etapa en inglés cuando jugué a hacer canciones más abiertas y poéticas compuestas bajo la inspiración de poetas como

Margaret Atwood, Sylvia Plath y Djuna Barnes. (Tengo inclinación hacia la poesía femenina porque tiene algo muy desgarrado y descarnado que me interesa mucho: la poesía escrita por mujeres es mucho más exhibicionista que la masculina.)

Como dices, *La joven Dolores* es un disco diferente a los anteriores. El hecho es que, como compositora, pareces haber pasado de ser una narradora a una paisajista; es decir, a contemplar las emociones sin necesariamente articularlas en el marco de un relato más completo. Pienso, por ejemplo, en algunas canciones recientes que tienen que ver con cierta narrativa del cine, en las cuales el oyente se ve obligado a inferir por su parte qué es lo que está pasando, ya que el «punto de vista» del narrador no se modifica a lo largo de la canción y es más bien externo.

En los últimos discos sí que he escrito cosas mucho más raras, pero es en los discos en inglés, en los que, efectivamente, hay algunas canciones en las que directamente intenté copiar el estilo de los guionistas, que me parece fascinante (cosas como: «Interior. Noche»). En el último disco he jugado más con el relato, he regresado a la sencillez compositiva. No en todo, pero en el sesenta o setenta por ciento del disco hay canciones relativamente fáciles, con pocos acordes y sencillas, que intentan sonar frescas y nuevas.

3

En *La joven Dolores* recreas historias que tienen que ver con la mujer y que extraes de los mitos grecorromanos y de la Biblia. ¿Esto es el resultado de una consigna inicial, o sencillamente descubriste en algún momento que tenías el suficiente número de canciones sobre este tema para conformar un álbum?

De hecho, la primera idea fue titularlo «Estudiando a los clásicos». Justo en esa época había leído *Las metamorfosis* y había pensado en hacer un disco como los de los Smiths, donde todos los relatos son sobre amor trágico y transformación, con algo muy adolescente de fondo, así que escribí varias canciones en esa línea. Pero mi método de trabajo consiste en descartar sobre todo. Escribo mucho y descarto, limpio, quito y muchas veces me quedo a lo mejor con una frase, con una melodía, y a partir de ahí vuelvo a empezar. Las primeras cuatro canciones que escribí para el disco se basaron, sí, en mitos clásicos, pero luego yo misma me aburrí, soy muy infiel a mis propias pretensiones. Esto fue, como dices, un intento de álbum conceptual, pero a la mitad perdí el interés, de modo que mantuve la estructura de relato en otras canciones pero, como ya me había desvinculado de la idea inicial, dejé atrás varios personajes que me interesaban mucho y sobre los que quería escribir. Quizá los

recupere en el futuro, pero en ese momento me pareció excesivo hacer un disco entero con esa consigna.

Este disco tiene una de las canciones más extraordinarias que he escuchado recientemente: «Eva enamorada». ¿Cómo surgió esa canción y cómo te las arreglaste para que funcionase en ese territorio donde tú diferencias lírica y poesía, rock y música popular? Los límites parecen desdibujarse en esa canción.

En todas: si te fijas, también en la «Canción del eco». Hay algunos robos, hay ciertas frases que me encuentro en un poema que me abren la puerta. En el caso de la «Canción del eco» fue un poema de Paul Valéry titulado «Narciso habla»: hay una frase en ese poema que me afectó muchísimo, y acabé incluyéndola en la canción un poco transformada. En el caso de «Eva enamorada», todo comenzó por un fragmento muy pequeño de un poema de Rilke. Es a lo que me refería antes cuando hablaba del *I Ching*. Estás buscando una idea y estás atascada (yo estoy atascada el ochenta por ciento del día) y entonces te encuentras con una frase que te abre una puerta. A través de la frase de Rilke «la luz miente» (incluida en «La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke») encontré de repente la manera de escribir el estribillo y, a continuación, la canción entera en que estaba trabajando. Siempre es una mezcla. También en ese momento leía *El libro del anhelo*, de Leonard Cohen. Respecto a la música, estaba buscando algo que siempre me impongo como misión: encontrar una manera de hacer pop que no sea totalmente anglosajona. Intento mezclar estructuras europeas y cambios de acordes y ritmos que no sean anglosajones y hay varios en «Eva enamorada». Así nació esa canción.

4

La pregunta es trivial, pero la respuesta quizá no lo sea. ¿Compones primero las letras y luego la música, es un proceso simultáneo o tienes primero la melodía?

Siempre es distinto. Tengo libretas donde voy escribiendo esbozos de textos que me puedan servir. El resto del día lo paso tocando. La música normalmente me cuesta mucho menos trabajo. Cada vez que me pongo surgen una melodía y los acordes enteros. Quizás es lo que me cuesta menos esfuerzo. Acabar la letra, sin embargo, me lleva dos o tres semanas.

¿Compones en el piano o en la guitarra?

Utilizo los dos instrumentos, así que cuando me canso del piano paso a la guitarra.

¿El instrumento que utilizas al componer condiciona el formato de la canción resultante?

Sí, efectivamente. En el piano me suelo ir hacia ciertas estructuras y salen canciones más retorcidas. De alguna manera, también porque en el piano es muy fácil buscar inversiones de acordes. Me resulta fácil trasladar lo que suena en mi cabeza. La guitarra es otra cosa, me limito a quince o dieciséis acordes que me gustan y son los que utilizo: cuando compongo en la guitarra voy cambiando de tonalidad, pero siempre recurro a esos mismos acordes. Sin embargo, en el piano la riqueza es infinita.

Así que tienes acordes favoritos.

Va por épocas, también.

¿Podrías decirnos cuál es tu acorde favorito del momento?

En este momento es Fa menor. Por algún motivo está en todas mis canciones. Aunque no pegue nada, hay algún momento en el que entra ese acorde.

¿Tienes una relación pictórica con los acordes? ¿Evocan para ti determinadas cosas o esas cosas surgen del contexto en que los sitúas?

Yo estudié ballet hasta los veintiún años. Entonces no tocaba ningún instrumento, pero escuchaba mucha música clásica, brasileña, música de los años treinta y cuarenta a través de mi madre (de Cole Porter, por ejemplo), y todas esas variaciones musicales se me fueron quedando. Cuando empecé a tocar, instintivamente buscaba los sonidos aquellos que había escuchado en algún momento de mi infancia. Cuando busco un acorde suspendido, que los utilizo mucho porque son acordes indefinidos que sirven para intrigar, es como si la melodía se elevara del suelo, y es cuando tengo una visión prácticamente coreográfica de la canción. Lo que imagino en mi cabeza es una coreografía.

A menudo los escritores tenemos una visión arquitectónica de lo que escribimos. Pensamos en los textos como pequeños edificios a los que imaginamos que les hacen falta una columna o un capitel. ¿Te sucede también con las canciones? ¿Adquieren para ti un carácter espacial? Es decir, ¿funcionan como pequeñas arquitecturas?

Sí. Suelo dar indicaciones a los músicos como «Y ahora va a venir una parte que tiene que

sonar como un jardín japonés». Lo que quiero decirles es que vamos a utilizar ciertas escalas y sonidos más percutivos. Trabajo con ellos desde hace años y ellos entienden que me comunico por metáforas.

A diferencia de los escritores, los músicos tenéis que negociar vuestras ideas con otros. En tu caso, ¿esto comporta una modificación de las canciones? ¿Tus canciones están supeditadas a ciertos cambios que imponen los músicos durante los ensayos?

Desde luego cambian pero, yo no utilizaría el verbo «imponer»: diría más bien que se enriquecen. Cuando tienes un esqueleto de canción y se lo das a otro músico, él aporta lo suyo: está haciendo crecer la canción. Muchas veces los músicos hacen que se justifiquen canciones que inicialmente no tenían personalidad y de repente crecen, aunque también puede ocurrir lo contrario: precisamente las canciones más sofisticadas, las que tienen más acordes, son las que pierden cuando se arreglan musicalmente. Pero las que al principio no son nada ofrecen más espacio para las ideas de los demás.

¿En qué estado les presentas las canciones? ¿Cuándo son maquetas, cuándo ya sabes cuál es la melodía y la letra? O te encuentras con que llegas y dices: tengo una melodía, no sé muy bien qué hacer con ella…

No. Yo lo llevo todo hecho. No dejo nada al azar. En general, tengo muy claro dónde tiene que estar la dinámica, la intención, dónde tienen que estar los puntos de apoyo. No les digo exactamente lo que tienen que hacer, pero sí lo que yo necesito que hagan. Sobre lo que yo necesito, ellos hacen su propia aportación.

5

Hablábamos hace un momento de tu trilogía en inglés y yo me preguntaba si haber comenzado a componer en ese idioma supuso para ti aprender a componer nuevamente. ¿Cómo fueron esos comienzos? ¿Recurriste a algún tipo de referencia? ¿Algún tipo de ayuda?

Sí, tuve unos cuantos escritores como referencia, sobre todo poetas, y mujeres, además. Pero, en realidad, escribir en inglés es fácil para un músico porque es un idioma más económico, donde no tienes una gramática tan estricta: en español no te puedes saltar cosas porque suena fatal. El inglés es, por otro lado, un idioma muy sonoro: con el español estás peleándote siempre con la fonética. En esto, yo he llegado a ser obsesa. Cuando hago una

melodía quiero que cierta nota se cuelgue y se alargue y para eso necesito cierta vocal o cierta consonante. Entonces me obsesiono en casar el significado, que literariamente suene bien, con que además suene bien con la melodía.

Los álbumes en inglés estaban concebidos para el público anglófono, pero en ellos no parecía haber ninguna concesión a las formas musicales norteamericanas, sino la adopción de ciertas formas, estructuras melódicas y acordes europeos. Supongo que se trató de algo deliberado.

Totalmente. Lo que yo no podía hacer era llegar a Nueva York y hacer lo mismo que hacían ellos, pero mal. Lo que tenía que hacer era lo que sabía hacer: utilizar ciertos ritmos latinos que para ellos son incomprensibles, como alternar compases distintos, uno de cuatro y uno de tres: ese tipo de cosas que para alguien que ha vivido en España es relativamente fácil de hacer. Por otro lado, yo tenía absorbido el resto del pop europeo, desde el alemán o ciertas formas centroeuropeas, al pop francés o al italiano, que son otras maneras de escribir. Intentaba hacer todo eso en inglés, y efectivamente, la gente con la que trabajaba allí, siempre me comentaba lo raro que le sonaba.

El primero de los discos, *Frozen Pool*, fue publicado en 2001 durante tu estancia en Nueva York. Supongo que fue una estancia muy singular, porque ese año cayeron las Torres Gemelas. ¿Tienes algún recuerdo de esos días?

Sí, sí. De hecho, el estudio donde yo tenía que estar grabando *Foreign Land* esos días estaba muy cerca de allí. Antes del verano había hecho la primera sesión y habíamos quedado en empezar los ensayos e1 11 de setiembre en el estudio de Sony, que estaba a dos manzanas de las Torres Gemelas. Yo había llegado el día anterior por la noche y a las once de la mañana, cuando ocurrió todo, fue una sensación muy extraña, porque tu primera reacción cuando ocurre algo así es pensar: ¿Y mi ensayo? *[risas]*. Porque sigues con la inercia de tu día a día. Poco a poco vas digiriendo y entendiendo, pero tardas. Por supuesto, lo que vino detrás fue monstruoso. En un espacio de tiempo muy corto pasamos del shock a la sensación de tragedia de que estaba empezando la Tercera Guerra Mundial, que fue realmente lo que se vivió allí. Fue algo curioso, que no sólo me ocurrió a mí, porque pensé: la guerra, esto es un horror, y pensé, bueno voy a sacar dinero del cajero, porque yo siempre voy sin dinero, y en aquel momento pensé: es un mal momento para no tener dinero. Fui al cajero y vi que la gente estaba en los sitios estos de hacerse las uñas viendo las Torres Gemelas caer pero, ¡seguían pintándose las uñas! Fue la irrupción de la tragedia en la normalidad. No se asimiló realmente hasta dos o tres días después, que es lo que ocurre cuando alguien muere. Fue algo terrible, desde luego. Además, cuando volví a España me encontré con que la gente

decía cosas muy frívolas y muy estúpidas respecto a todo lo que había ocurrido.

¿Has tenido la oportunidad de leer algunas de las novelas que se han escrito sobre el asunto?

He visto esta película terrible. ¿De quién era? ¿De Oliver Stone? Era una película horrible sobre unos bomberos que se quedan encerrados en un sótano. La película al final llega a ser muy brechtiana, con un tipo con una piedra encima hablando todo el rato y preguntándose: «¿Saldremos o no saldremos?» Una película horrible. De una manera u otra, el tema se ha tocado en muchos sitios, es inevitable. Yo he hecho alguna mención en algunas de mis canciones, tan escondida que nadie se ha dado cuenta. En «Continental 62» hay una referencia, se habla de alguien que en una pelea ha perdido los dientes de delante, que ver el perfil de Nueva York sin las Torres Gemelas es como cuando te encuentras a alguien a quien le faltan las dos paletas. Tienes esa sensación de agujero y extrañeza, y, por supuesto, no puedes dejar de mirar el agujero.

Permaneciste en Nueva York hasta 2003, de manera que presenciaste el post 11-S neoyorquino. ¿Cómo se produjo esa recuperación de la normalidad?

Fue muy lenta. Además, viví en directo lo que fue la manipulación de la información. Es decir, nada más pasar, al día siguiente, se publicaron editoriales en los que básicamente la gente se preguntaba qué era lo que habían hecho para ser tan odiados. En cierto modo, esta reflexión era muy sana. Pero después de diez días, la cuestión fue acallada. De repente, se produjo una especie de estado de alerta inducido en el que cada día te levantabas y te decían: «Posibilidad de lluvia, o de sol. La alarma de hoy es naranja, o roja». Llevabas a los niños al colegio pensando que en cualquier momento podría haber un ataque terrorista. Es lo que te hacían creer desde las noticias. Se había creado un estado de pánico para que la gente tuviera la sensación real de estar amenazada y no pensara en lo que se estaba haciendo y lo que se estaba preparando. Hasta que llegó la invasión de Irak. Allí hubo una cierta reacción, pero no fue ni mucho menos la que se hubiera producido si la información hubiera sido más fluida, porque realmente no lo era: estaba muy matizada, manipulada y dirigida desde medios muy respetables, que es lo peor.

Independientemente de esta experiencia, imagino que haber estado en Nueva York durante estos años habrá sido bastante enriquecedor para ti. Me refiero a la posibilidad de ver bandas en vivo, escuchar y conocer personalmente a músicos que admirabas en la que, en sustancia, muchos consideran la capital cultural del mundo.

Y lo es realmente. Fue un cursillo acelerado de supervivencia para artistas obtusos, sobre todo. Admiro muchas cosas de los estadounidenses, no tengo nada de ese sentido de superioridad con el que muchas veces los miramos los europeos. Hay algo muy positivo en su actitud y es que el arrojo es un valor en sí mismo. La originalidad es un valor en sí mismo. No se espera de nadie que sea un mediocre, se espera que realmente dé lo mejor que tiene, así que nadie te va a odiar por hacer algo novedoso. En Nueva York aprendí dos lecciones que creo fundamentales para un artista de cualquier tipo: audacia y humildad. Porque te encuentras con un montón de gente que hace lo mismo que tú, pero que lo hace mucho mejor, así que nunca puedes creerte que sabes; siempre estás un poco al principio.

6

Hablábamos hace un momento de la cantidad de literatura que existe sobre la música popular. En estos días, asistimos a un fenómeno inverso en el que muchos músicos se dedican a escribir…

¡Es verdad! ¿Has visto? Hay montones.

Es un fenómeno que no es nuevo, aunque es particularmente singular que coincidan tantos. Todos los músicos *indies* norteamericanos se han comprado una máquina de escribir y están tratando de sacar su primera novela…

Muchos españoles también. En los próximos meses va a haber más todavía.

¿Has tenido la oportunidad de leer alguno de esos libros?

He leído algunas cosas. En general, creo que los músicos no suelen ser muy buenos como escritores. Lo que he leído no me ha gustado mucho. Nick Cave me encanta, pero su novela me parece un horror. Bill Callahan me gusta un montón, pero no soporto cómo escribe. Francamente, creo que ha habido un poco de autocomplacencia por su parte. Claro que ahora, como no se venden discos, necesitan…

Es curioso que una editorial quiera recuperarse económicamente mediante la publicación de la primera novela de un músico que tampoco vende discos. Pero dicho esto, y al margen, la pregunta obligada es si tú no tienes ganas de escribir tu primera novela, cosa que aparentemente es prescriptiva en estos días.

Sí, es algo que siempre ha estado en proyecto. Lo que pasa es que, para empezar, tendría que dejar la música durante un par de años y eso no es algo que esté en mis planes a corto plazo. Eventualmente llegará, sobre todo porque las letras de las canciones salen de textos más largos y es algo que poco a poco se ha ido perfilando. En algún momento sí que creo que lo haré, pero, si lo hago, va a ser de manera muy meditada y nada apresurada.

Jarvis Cocker escribía recientemente, en el prólogo de una compilación de sus letras, que él consideraba que la poesía de la música popular no es en absoluto comparable con la poesía que está ahí afuera. Sin embargo, leyendo su libro encontrarás mucho de poesía. ¿Te has planteado alguna vez la posibilidad de hacer algo similar?

Verás, yo compro muchos libros de letras, pero los utilizo como referencia. No sé si a la gente realmente le interesa leer las letras solas. El libro de Leonard Cohen me parece una maravilla, por ejemplo, porque mezcla textos, letras y poemas. Sería la manera natural, porque unas letras se pueden leer y otras no. De hecho, a las letras que yo escribo las someto a la prueba de leerlas en voz alta. Es como la prueba del algodón: tienen que funcionar también leídas.

Sé que también eres lectora de poesía y me pregunto si alguna vez has tenido el deseo, leyendo poesía, de musicalizarla.

No, porque tendría que transformar demasiado los poemas y sería una traición hacerlo. Además, tengo la mala costumbre de rimar, no puedo evitarlo, y rimar para un poeta, ahora mismo, es como un atraso total. Sería una traición. No, no lo podría hacer.

A pesar de ello, estos días tienes un proyecto con un poeta. ¿Puedes contarnos algo al respecto?

Sí, el proyecto se llama «Antagonista» y en él colaboro con Alejandro Simón Partal, un poeta joven que ha publicado dos libros en la editorial Renacimiento. Es otro de esos retos que a mí siempre me excitan mucho: hacer algo que no sé hacer. Se trata de hacer un fondo sonoro a sus poemas, intercalando canciones mías y creando un hilo conductor entre una cosa y otra, de manera que ambas se lleguen a confundir. Creo que funciona muy bien. Escénicamente creo que funciona, y me está sirviendo para escribir nuevas canciones y darles otra forma.

Comenzaste en la década de 1980, en un período en el cual comenzaba mucha gente, no toda la cual ha tenido posteriormente una carrera tan intensa y tan

variada como la tuya. Muchas de esas personas son secretos e incluso misterios vitales para quienes se interesan por estas cosas. La pregunta es: ¿cómo has conseguido mantenerte vigente durante todo este tiempo?

Bueno, realmente yo no pertenecí a los ochenta: no disfruté de sus bondades, nunca disfruté esa buena ola económica e, ideológicamente, tampoco me encontraba muy reflejada por lo que veía. En este sentido, creo que no haber pertenecido a una generación, el haber sido desarraigada (no sólo por nacionalidad, sino también por generación), ha sido un beneficio. En la etapa en la que aparentemente las cosas me iban mejor y ganaba más dinero yo me cuestionaba todo: no estaba de acuerdo en cómo se hacían las cosas, o cómo estaban pasando. Y creo que, al final, ese cuestionamiento ha dado sus frutos. He tenido una carrera más larga por puro inconformismo, porque nunca me he acomodado con lo que tenía en cada momento. El gran enemigo es la autocomplacencia. En el momento en el que crees que estás a gusto, crees que ya estás haciendo algo y que ya lo sabes, ya estás prácticamente acabado. Es una sentencia de muerte. En cada disco pienso en cómo darle una vuelta de tuerca a lo que ya he hecho, cómo avanzar en una dirección hacia la que no he ido nunca.