

MAURICIO Ohana nació en Casablanca, de padres españoles, en 1904. Tras brillantes estudios de piano, y recitales en varias ciudades de Francia, vino a París a cursar composición y contrapunto en la Schola Cantorum, con Daniel Lesur. En Roma amplió estudios en la Academia Santa Cecilia, con Alfredo Casella, y la capital italiana propició una profunda amistad del compositor con André Gide.

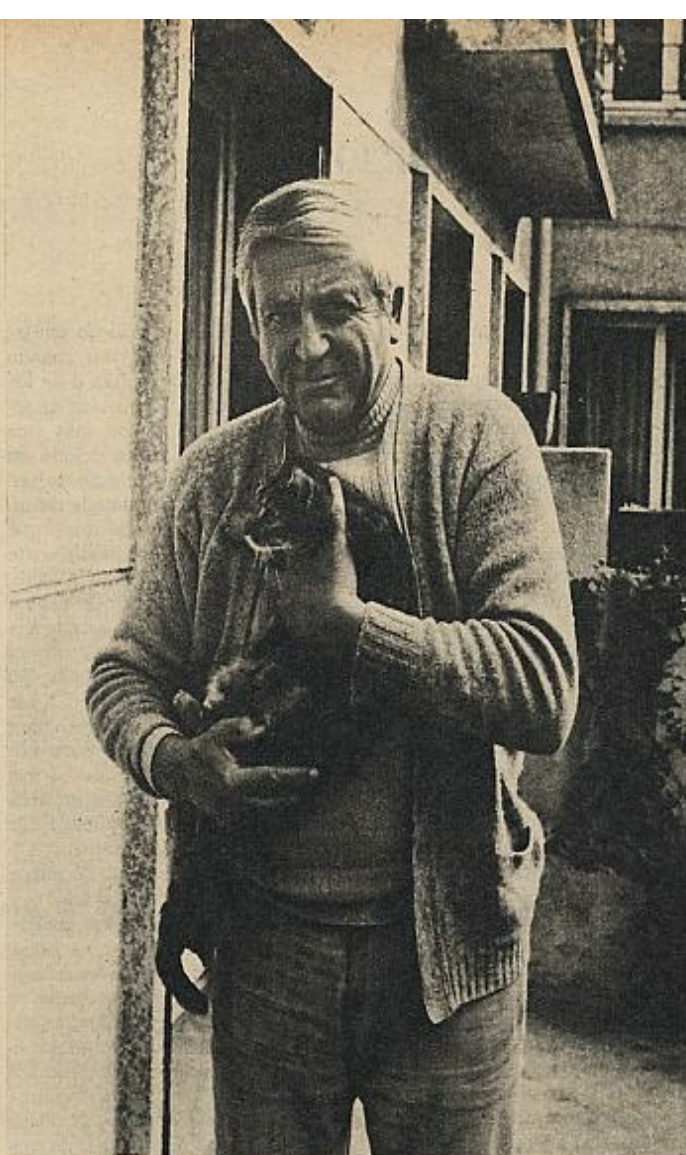
Al regresar a París, en 1947, Ohana se perfilaba ya como el principal representante de la «escuela mediterránea», y funda entonces el Grupo del Zodíaco, cuyo objetivo consistía en luchar por «la defensa del lenguaje musical contra todos los esteticismos tiranizantes».

Empezó a componer relativamente tarde. Una de sus primeras obras, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, fue dirigida por Ataúlfo Argenta en 1954; desde entonces Ohana no ha dejado de luchar contra la «música tranquila», basada en la escala tradicional, heredera del pasado, «que no intenta más que repartir de nuevo la baraja gastada por los siglos que nos preceden».

Después del *Llanto...*, la obra de Ohana surge regularmente. Entre las principales figuran, en 1955, *Estudios coreográficos*, para instrumentos de percusión; en 1956, *Los hombres y los otros*, escrito en tercios de tono. Más tarde, *Signos y gritos*, para coro. *Autodafé*, estrenado en Vaison-la-Romaine, en 1971. En 1972, la Ópera de Lyon estrena *Silabario para Fedra*. En 1972, el violoncelista soviético Rostropovich estrena la obra que le había encargado, *Syrtes*, y el 20 de noviembre de 1973, en el Espacio Cardin, Jean-Claude Pennetier estrena a su vez los *Veinticuatro preludios para piano*.

A pesar de su invocación constante a Debussy y a Manuel de Falla, Mauricio Ohana está creando una obra en la que difícilmente se puede hablar de influencias. Podemos adivinar fuentes: la música andaluza, el flamenco, la liturgia bizantina, los cantos negros y bereberes; pero los caminos que le llevan a estas fuentes son misteriosos, como la visión trágica de la vida que refleja su obra.

Ohana es un solitario. Situado fuera del tiempo y de las modas, la intuición ocupa un lugar más importante en su obra que las búsquedas especulativas, y ello a



«Toda obra auténtica, que diga algo nuevo, lleva gérmenes revolucionarios. Por otra parte, creo que la música es demasiado esencial y absoluta para poder actuar en el campo político de modo directo».

Música y sociedad

MAURICIO OHANA

pesar de haber afirmado, desde sus primeras composiciones, «su convicción de una renovación de la música por la destrucción del sonido mismo, con todas las consecuencias de lenguaje, sintaxis y formas que comporta». Se mantiene fuera de las corrientes y polémicas sobre dodecafonismo y música serial. En cambio, se interesa por la música electroacústica, siempre que no le desvie de sus búsquedas personales.

Completamente dedicado al trabajo, Ohana rechaza todo lo que pueda distraerle de la composición. Se negó a aceptar cargos oficiales o administrativos, y por el mismo motivo no es nada dado a entrevistas: «No quiero que se hable de mí; creo que un compositor no existe, no hay más que su obra». Le insisto en que no se trata de hablar de él, sino de la función de la música en la sociedad. «En ese caso, venga maña-

na», me dijo por teléfono. Y sobre este tema habló sin necesidad de aguijón.

OHANA.—Toda obra auténtica, que diga algo nuevo, lleva gérmenes revolucionarios. Y esto no es un regalo que el autor hace a la obra, pues no depende de su voluntad. Debussy pensaba ser conformista limitándose a lo francés, y sin saberlo, creó una obra que correspondía al ideal de Nietzsche, una música netamente mediterránea, que se oponía violenta, aunque involuntariamente, a la obra de Wagner, a las barbaridades de Wagner, y al dominio que ejerció sobre los espíritus, que tenían esterilizada a toda Europa occidental.

«Por otra parte, creo que la música es demasiado esencial y absoluta para poder actuar en el campo político de modo directo. El mundo político es de valores relativos. Sin embargo, muchas obras musicales son símbolos de ideologías y del comportamiento de los individuos. En la obra de Wagner, por ejemplo, la gran burguesía alemana halló la mitología de que carecía. Esto hace que su obra parezca más limitada de lo que es. Los nazis lo utilizaron como estandarte y bandera de un nacionalismo estrecho. Le faltaba la agresividad, pero eso se lo dieron ellos. En el fondo, no creo que ninguna música pueda simbolizar una ideología, pues es un acto demasiado inconsciente como para someterse a eso. Para mí, desde el cantautor flamenco hasta el músico más refinado son personajes que rebasan en todos los sentidos su voluntad consciente.

CHAO.—Siendo usted consciente de esta facultad de la música, ¿la utilizó en alguna ocasión para obtener un fin determinado?

O.—Mi ópera *Autodafé* contiene una serie de episodios históricos que, con el tiempo, han demostrado su verdadera naturaleza: la opresión y la violencia que se ejercen contra el pueblo. En esta ópera hay una estatua, la del conde de Gorgona, que se anima, como las otras estatuas y cuadros de un museo, y se ponen todos a hablar en una jergonza a veces incomprensible, de intelectualismo vanguardista, un poco parisino, diría; cita, entre otras cosas, una frase de Platón que dice que la música es peligrosa porque se insinúa en los espíritus sin que nos demos cuenta, y provoca la revolución, conservando siempre

Ramón Chao

su aspecto manso e inofensivo. Yo estoy muy de acuerdo con eso. Las transformaciones que opera la música son muy profundas, y en vez de atraer al individuo por la parte exterior, es decir, por los síntomas del acto revolucionario, transforma al ser íntimo de tal manera, que el acto revolucionario se convierte en una cosa natural. Ahora bien, la música tiene otra gran posibilidad, que es guardar vivos sentimientos o ideas que hayan conmovido al compositor por su injusticia o por su crueldad. Yo creo que la obra de arte puede perpetuar el recuerdo de estos acontecimientos y mantenerlos vivos, al contrario de la relación histórica o periodística, que muere muy rápidamente. Estas no relatan más que el aspecto exterior, mientras que la obra de arte conserva la esencia del hecho. Por eso, en ciertos momentos en que no pude mantener mi indignación, no me he privado de escribir obras que tienen este sentido, como lo tuvieron, por ejemplo, los *Caprichos*, de Goya, o ciertas obras de «jazz», que recuerdan acontecimientos salvajes o criminales de que fueron víctimas los negros en América. Este aspecto de la música es muy importante, porque puede provocar verdaderamente en la mente del auditor, en su conciencia, una especie de movimiento fuerte, que puede ser la indignación o el entusiasmo, que es muchísimo más profundo que si leyera sencillamente la relación de los hechos.

CH.—Eso, en parte, es lo que hicieron los compositores soviéticos, siguiendo los siete mandamientos de Jdanof, que prohibían toda música nueva. ¿Cree que el jdanovismo fue benéfico para la música rusa?

O.—Yo creo que el punto de vista de Jdanof fue un error, porque la música que prohibió, en realidad, se siguió componiendo, pero se hacía clandestinamente, y los músicos soviéticos la escuchaban y la estudiaban cada vez que podían hacerlo, y se dieron cuenta de que la transformación que produce esa música es fundamental para el espíritu. Ahora bien; yo creo que la Unión Soviética, al prohibir esa clase de arte, lo que buscaba era sencillamente un estado de inmovilidad para poder ejercer su acción en otros planos.

CH.—En cambio, en otros países, donde se está declaradamente contra la revolución, se admite la práctica de una música vanguardista. ¿Cree usted que esto se debe a que se ignora el poder

subversivo de la música, o es porque no creen en él?

O.—Esto es un fenómeno interesante, de falso liberalismo por parte de esos Gobiernos: autorizan conciertos, obras teatrales, etcétera, para contentar a los intelectuales o a los artistas, porque piensan que no es peligroso. Tal vez sea mejor no despertarles la conciencia de que, efectivamente, los artistas son muy peligrosos, y que en las Repúblicas antiguas, como Grecia o Roma, o en la Edad Media, han desempeñado un papel inmenso en el plan de la información y despertando las conciencias. Unas veces haciendo reír con comedias, como Molière; otras, con tragedias, como Shakespeare, o con las farsas en la Edad Media. Con todo eso se despertó la conciencia política muy rápidamente. Y cuando un Gobierno se da cuenta ya es demasiado tarde: cae entonces una censura aplastante, violenta. Me parece que este liberalismo es muy difícil de evitar o de limitar, porque no se puede saber cuándo una obra empieza a ser peligrosa, y puede serlo aun cuando se crea «a priori» que es de un conservadurismo que no pone en peligro las instituciones aceptadas por las mentalidades conformistas. Por eso mismo, yo pienso que la música es mucho más eficaz en este sentido, porque no se le puede acusar de nada, ya que no es un idioma que se pueda transcribir en palabras; incluso en casos en que el compositor tenga una intención programática, como Luigi Nono en Italia, sigue siendo música, no puede ser otra cosa.

CH.—Volviendo a la ignorancia del valor revolucionario de la música por parte de los poderes públicos: ¿se puede explicar así el fenómeno que se da en China Popular, donde se introduce el piano, las grandes orquestas occidentales, aunque (una contradicción más) se condene a Beethoven o a Bach por burgueses?

O.—El músico occidental europeo es una persona que hereda un idioma sumamente refinado y una herramienta de una perfección extraordinaria, porque la música, en Europa, ha evolucionado en una dirección casi constante desde hace unos trescientos años, y ha sido servida por hombres geniales. En este momento preciso nos encontramos con una transformación de la música, que está abandonando la escala diatónica, volviéndose cada vez más hacia la explotación, el análisis y la poesía de lo que pueden contener los ruidos —el ruido en general—,

que si bien es pernicioso en las ciudades, y aun peligroso, cuando se trata de la Naturaleza o de los animales ofrece una escala de sonidos inmensa, mucho más rica que la que nos había dejado en herencia el siglo dieciocho, y hasta ahora ha sido explotada de un modo excesivo. En el país que usted menciona, probablemente quieren empezar todo a cero, porque ellos estiman que habían llegado a un grado de decadencia que no corresponde a la pureza que quieren obtener. Ahora, yo creo que los políticos pueden ser gente inteligente o sensata para gobernar un país, pero para juzgar la música, no. Los únicos jueces son los músicos, y los músicos geniales. En esto les pueden dar cien lecciones a los políticos.

CH.—Ya; ¿pero cómo se puede saber si un músico es genial?

O.—Eso no existe. La genialidad es un concepto que los periodistas, el periodismo, ha rebajado al nivel de lo que se llama en Francia «label de qualité»; es decir, una impostura más al servicio del comercio, de la publicidad y del dinero. La genialidad es una cosa que esencialmente se revela con la prueba del tiempo, de modo que nadie puede saber quién es genial o quién no lo es. ¿Quién iba a decir, por ejemplo, que Chopin, que era un aristócrata adulado en los salones de París, iba a dar dos o tres de sus obras como símbolo a los países más revolucionarios del siglo veinte, porque constantemente se alude al *Estudio revolucionario*, a la *Polonesa en mi bemol*, etcétera. Por consiguiente, hablar de genialidad no me parece adecuado. Lo que deben hacer los Gobiernos, y lo que tratan de hacer los Gobiernos socialistas, aunque no siempre con mucha justicia, es dar una igualdad de posibilidades a los músicos y, según la reacción del público, darles facilidades para escribir obras importantes y que tengan difusión inmediata y digna de su calidad. Pero con todo eso, sigue siendo una lotería el que un músico sea genial o no. No se sabe, no lo sabe él mismo. Salvo algunos rasgos, así, por momentos, una centella... en que uno tiene conciencia de que está tal vez manejando una especie de fuerza inmensa que no tiene fin. Pero eso ocurre muy rara vez. De modo que yo creo que lo que estarán intentando hacer esos Gobiernos es dar igualdad de oportunidades a hombres jóvenes bien dotados, entre los cuales saldrá uno entre un centenar o un millar que sea verdaderamente el símbo-

lo del momento para los tiempos venideros.

CH.—De acuerdo en que no se puede decir «a priori» si una obra va a ser genial; pero, ¿se puede comprobar «a posteriori» que una música es reaccionaria o progresista?

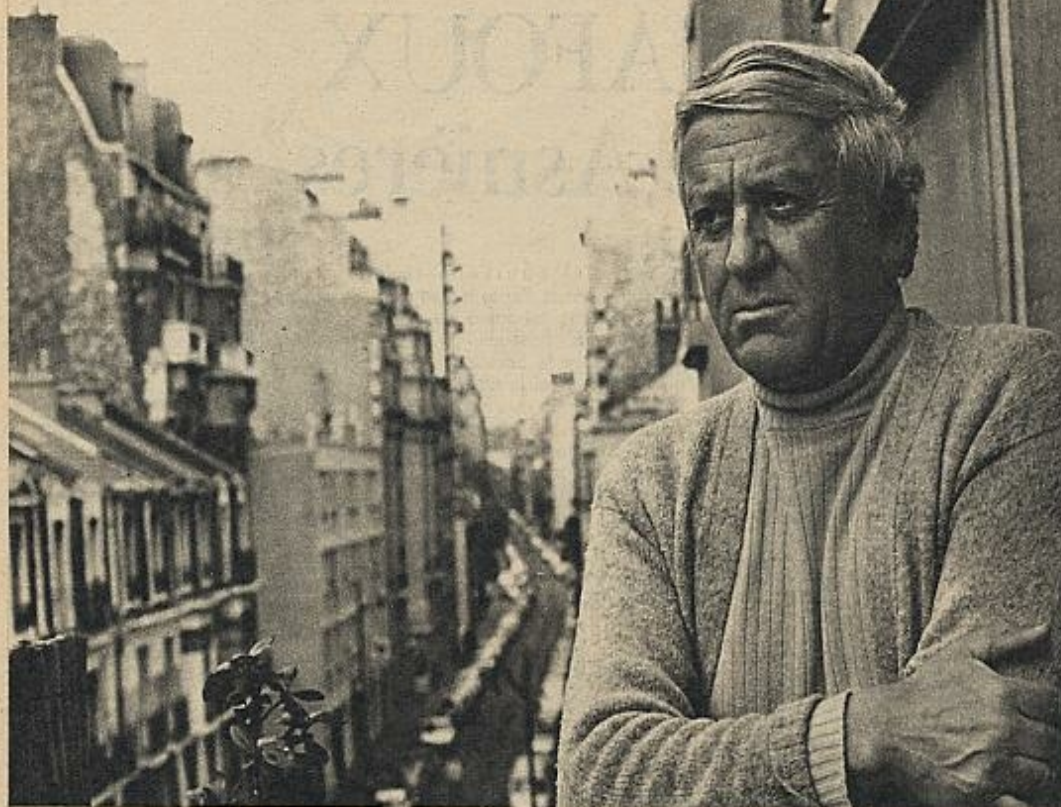
O.—En eso también hay bastante confusión. No cabe duda de que toda la música académica que se enseña en los Conservatorios a base de formas anticuadas, y que han sido usadas en el pasado, y que se ha abusado de ellas, es una música reaccionaria. Pero yo no sé por qué, pero un compositor como Fauré, que es un gran músico y que no ha sido tan clásico en su forma, me parece hondamente reaccionario. Hay una especie de egoísmo en su música, y una especie de ensueño, de egocentrismo. En cambio, un hombre como Mussorgski —que nunca se preocupó de nada, salvo de componer, y que era un personaje bastante inconsciente— ha escrito una música que es profundamente popular y adelantada en todos los sentidos, por su generosidad, por esa especie de fraternidad extraordinaria que comporta. Sin duda alguna, todo lo que se refiera al academismo del siglo diecinueve y de principios del siglo veinte —incluso los falsos academismos, como el de Stravinski, por ejemplo— me parecen muy reaccionarios y son un obstáculo a la liberación del hombre, de sus instintos profundos, de sus conceptos de la vida y del universo. Eso es lo que va a acarrear las verdaderas revoluciones políticas y sociales de más tarde y no las normas que pueda dar el partido comunista, socialista, o fascista, o lo que se quiera. Por consiguiente, como creo que la música es un arte por esencia revolucionario, compruebo que esa revolución se produce a tales profundidades, que efectivamente no se puede declarar una obra como revolucionaria, aunque lo sea en definitiva.

CH.—Me ha hablado usted de músicos que considera reaccionarios, Fauré y Stravinski...

O.—... el Stravinski digamos de los cuarenta últimos años de su vida, sí.

CH.—¿Y qué figuras cree usted que ayudan a la revolución —o al menos, a la evolución— en el siglo veinte?

O.—Pues, a mi parecer, Debussy, el primero; Béla Bartok, que fue un hombre hondamente consciente de la relación entre la música y el aspecto social del arte; muchos músicos que se consideraban de segunda categoría, pero



«Pienso que a veces mi música tiene un carácter de denuncia, violento, de recuerdo. Es decir, que ese recuerdo revive de forma violenta durante la ejecución de la obra y provoca una especie de revulsión en las conciencias».

que saben crear una especie de canto popular, como Theodorakis; o músicos más humildes que crean canciones, que cantan el destino de una clase. Incluso un hombre como Carlos Gardel, por ejemplo. Son hombres que desempeñan un papel social muy importante. Primero, porque aportan una especie de calor, de amor, de consuelo, que es muy importante para los hombres. Me parece que entre los músicos de vanguardia, los jóvenes de ahora, hay conciencia de esta necesidad, y estamos saliendo del período de búsquedas, de experiencias, de tecnicidad feroz, que fue la característica de los años cuarenta y ocho a sesenta y cinco, por ahí. Ahora estamos llegando a un arte de mayor plenitud, que efectivamente puede ser un elemento importante de la sociedad.

CH.—Usted ha utilizado mucho la voz en sus obras —de forma, además, poco académica—, ¿qué piensa de la alianza texto-música?

O.—Un gran cantautor de flamenco me dijo un día que trataba de buscar en el canto jondo los gritos de los hombres cuando no poseían aún la palabra para comunicarse entre ellos. Y eso es una visión extraordinaria, que quizá haya influido en mi obra, y además, se une a ciertas preocupaciones de la música actual de vanguardia. Es decir, que la palabra, la alianza de la palabra y de la música es en cierto sentido un

acto reaccionario; es una combinación demagógica, que quiere ser seductora y es siempre comercial.

CH.—¿Qué perjudica a qué, la música a la palabra, o al revés?

O.—Las dos. Y además es cuestión de momento, porque en España, por ejemplo, hubo en una época un equilibrio perfecto entre la palabra y la música. Me refiero a los vihuelistas y a los músicos de la Corte de los Reyes Católicos, como Millán, Narváez, Juan del Encina, que eran a la vez poetas y músicos. Pero eso fue un momento, y después, a mi parecer, fue degenerando la relación palabra-música, y salvo en escasísimos casos, siempre ha sido un compromiso un poco burgués, digamos, un poco convencional y un poco de conveniencias eso de poner música a la palabra. Claro, que ha habido obras extraordinarias en el siglo diecinueve entre los compositores alemanes, los «lieder» de Schubert o de Schumann en particular. Pero hoy día el divorcio entre palabra y música es perfectamente sensible, y yo creo que se debe a que el hombre moderno —que está creando su nueva mitología, sus nuevos orígenes— quiere elementos fundamentales y puros, y no ya esas combinaciones que son de arte sabio y algo decadente.

CH.—¿Este juicio incluye también a la música «pop»?

O.—Lo que digo se da sobre

todo en la música popular, que no es muy exigente, pero no en la música, digamos, más culta, que busca relaciones más esenciales; ahora bien, los Beatles, por ejemplo, como Carlos Gardel y otros, han creado una unión profunda entre la palabra y la música, pero yo creo que hay algo híbrido en estos géneros, pues va dirigido a una gente para quien el arte no puede representar ninguna clase de problema, sino un momento de relajamiento, de comodidad.

CH.—Hablemos de su música. ¿Cómo la clasifica usted?

O.—Pienso que a veces mi música tiene un carácter de denuncia, violento, de recuerdo. Es decir, que ese recuerdo revive de forma violenta durante la ejecución de la obra y provoca una especie de revulsión en las conciencias. Quiere provocar esa revulsión al presentar ciertos acontecimientos bajo ciertos aspectos. Por consiguiente, mi conclusión es que la música es revolucionaria y que a la fuerza tiene que desempeñar un papel social. Y probablemente lo que yo reprocho a Fauré es tal vez que sea un individuo completamente retraído de los acontecimientos de su tiempo y se haya limitado a un arte encantador.

CH.—Volviendo a su obra y a lo que quiere provocar, observo que tiene que utilizar la palabra, como si la música, por sí misma,

fuera incapaz de reproducir nada, como decía Stravinski. Empezando por los títulos: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Memorial 44*, etcétera.

O.—Bueno, el título encamina a esa situación, sin duda. *Memorial 44 para Coro a capella* ya dice bastante, y utilizo una serie de gritos en varios idiomas —en alemán, en particular: órdenes, llantos; todo lo que se oía en los campos de concentración nazis—, onomatopeyas, un fragmento de saeta, que orienta el espíritu hacia una forma de pasión, y, para terminar, una pequeña frase de la *Pasión según San Mateo*, de Bach. Pero todo ello muy breve, e indudablemente, uno no se puede escapar al ambiente que crea esta obra. Así como la misma obra termina con textos recitados de los «slogans» que se oyeron aquí en el mes de mayo del sesenta y ocho, con ruidos de los choques que se produjeron entre los estudiantes y la Policía. Estoy de acuerdo en que los sonidos, por su esencia, son incapaces de expresar nada. Pero pueden dirigir la conciencia del oyente hacia un cierto aspecto de las cosas, formándole una especie de teatro imaginario, sencillamente con el título o con un texto fragmentario que se encuentre dentro de la música. Es lo que justifica, por ejemplo, la ópera como género esencial de la música. Porque ahí desempeña su papel el músico totalmente en su sentido social. Es decir, que puede tener una acción sobre la conciencia de sus coetáneos y despertarles hacia cierto modo de pensar.

CH.—Resumamos: ¿cuál es el papel de la música de hoy en el mundo de hoy?

O.—Nos encontramos en un momento en que se están tambaleando muchos de los valores profundos que han sido esenciales al hombre —o que le han parecido esenciales—. Los modos de expresión de esos valores tampoco son válidos ya. La música —por todo lo que dijimos antes— ha sido una de las principales expresiones de esos valores. Ahora no puede hacerlo. Debe ayudar, al contrario, a formar al hombre nuevo, a descubrirle nuevos valores. Y si la música atravesara ahora un período de confusión (yo creo que ya lo está superando), se debe a que el hombre nuevo no se ha encontrado a sí mismo. En resumen: la música tiene que rehacer su escala de valores para poder expresar (y formar) al hombre proyectado hacia su porvenir. ■ R. CH.