

## MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

# LA LUCHA CONTRA LA INTEGRACION

Se trata, según creo, de hacer una especie de análisis de la música nueva, de sus orígenes y del sentido que tuvo en un principio, y que probablemente tiene en el momento actual. En lo que a música se refiere hubo, como en casi todos los terrenos de la cultura española, una ruptura brutal con el pasado; una ruptura que posiblemente no fue ni más ni menos brusca que la sufrida por la pintura, la poesía, etcétera...

**P**ERO en música tuvimos un terrible «handicap»: un «handicap» del que a duras penas nos hemos recuperado y que aparece incluso de vez en cuando en el momento presente. En poesía y en pintura, a pesar de la ruptura a que antes he hecho referencia, existía realmente la posibilidad no tanto de retomar el hilo, sino de que se produjeran —llamémosles así— «nuevos valores». Parece, al menos en España, como si la literatura o la pintura fuesen más fáciles de realizar que la música; hay una mayor dosis de intuición a nivel de creación (y no olvidemos nunca que, en nuestro país, la creación es casi siempre patrimonio de una clase social bastante restringida). Pues bien, como decía, parece ser más fácil el escribir o el pintar que el hacer música. Entonces, en música, la crisis se produjo no solamente a nivel de creación, sino también a nivel de información. Y, sobre todo, a nivel de formación. La vida musical española durante los primeros años de la posguerra —los conservatorios, los conciertos— era de un miserabilismo absolutamente lamentable. En aquellos tiempos se consideraban grandes acontecimientos musicales la audición integral de los cuartetos de Beethoven o el ciclo entero de las nueve Sinfonías, con una versión del coro de la «Novena» en castellano, porque no había coros capaces de cantar en alemán, o cosas de este tipo. Esto lo recuerdo, no estoy inventando nada. Era un ambiente musical que participaba bastante del ambiente de una fiesta de fin de curso en un colegio de pago. Añade a esto el hecho de que el mundo estaba en guerra; España no interesaba a nadie, o, en todo caso, como elemento estratégico o como proveedora eventual de carne de cañón. Y, claro, no eran aquellas las mejores circunstancias para desarrollar desde dentro del

### LUIS DE PABLO

país una labor de formación o de información acerca de lo que había sucedido en un inmediato pasado.

En realidad, se puede hablar de un cierto principio, de una lejana toma de conciencia a partir del final de la segunda guerra mundial. No deja de ser curioso que, un año después, en 1946, Falla muera en Argentina. En tal caso, podríamos hablar de una especie de relevo. En España, durante los años anteriores al 46, se producen naturalmente fenómenos musicales que tienen una significación cierta. Pensamos, por ejemplo, en la aportación de Joaquín Rodrigo: lo más grande de su obra se produce justamente en esos años. Naturalmente, no

**Luis de Pablo: Se puede hablar de una lejana toma de conciencia a partir del final de la segunda guerra mundial.**



es este el momento ni voy a tener yo la pretensión de hacer un juicio de valor de la obra de Rodrigo; lo que sí me parece es que es un producto, a cierto nivel de exigencia, típico de un aislamiento cultural; y esto se puede afirmar igualmente de una gran cantidad de compositores de aquellos años. No vale la pena citar casos concretos.

El hecho es que la generación a la que yo pertenezco —generación cuyos miembros han nacido en torno a 1930— comienza, hacia el año 46, a tomar conciencia de una serie de problemas; toma de conciencia que coincide con el despertar nuestro a la vocación musical como tal. Yo no puedo hablar como portavoz de nadie, sino simplemente analizar lo que a mi juicio sucedió. Y así, creo firmemente que el despertar de la música entre nosotros fue precedido por el despertar de la plástica, y que el contacto con ciertas realidades de la plástica española de aquellos mismos años hizo recobrar conciencia a una serie de compositores de la necesidad de interrogarse sobre lo que estaban haciendo y sobre si no sería necesario operar una revolución parecida a la que se había dado en el campo de la plástica. Hablando por mí, puedo decir que en el año 47 ó 48, a raíz de la fundación del grupo Dau al Set en Barcelona, experimenté un auténtico «shock»; como fue, asimismo, un «shock» el contacto, casi siempre «clandestino», con las realidades que se estaban produciendo fuera de España, llegadas casi siempre a nuestro conocimiento a través de Francia. Al fin y al cabo, nos sabemos de alguna manera colonia cultural francesa, y no por culpa de Francia, sino por culpa nuestra; y por eso, una vez que reconoces este hecho, y lo aceptas como tal, y procuras salir de él creando lo que tienes que crear, te sientes mu-



«Soledad interrumpida». El sino de toda vanguardia es ser asimilada, pero eso no es culpa del artista.

cho más tranquilo y empiezas a comprender que Francia es un magnífico país...

Pues bien, en el terreno de lo musical sucedió exactamente igual que en otros terrenos culturales. El contacto con lo que entonces se llamó «música concreta», el contacto con las primeras partituras, que, de una manera anárquica y hasta podríamos decir extralegal, comenzaron a llegar a España —y digo extralegal porque, en aquella época, conseguir libros extranjeros era muy difícil, porque no

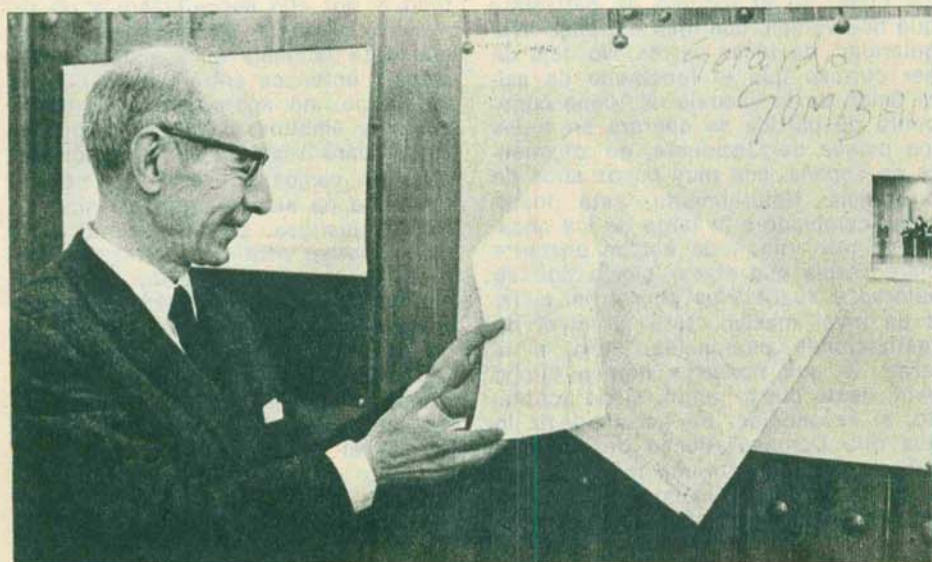
había divisas y por muchas otras razones—, fue en cierto modo informando a nuestra generación sobre lo que sucedía más allá de nuestras fronteras. Pero hay que señalar, sin embargo, que esta ruptura se operó también con una cierta dosis de originalidad por nuestra parte. Creo sinceramente que, a partir del año 51, 52 ó 53, la generación española empezó a añadir soluciones que, como punto de partida sonoro, eran absolutamente originales; aunque, naturalmente, por no disponer de los órganos de propaganda

necesarios, no fueron conocidas más que en nuestro ambiente, y con muchísima dificultad. En realidad, no había organismos interesados o capaces —llámalo como quieras— de presentar nuestras obras al público en general.

De hecho, algunos años más tarde, cuando se oyeron por primera vez las obras de este período, casi todas ellas fueron saludadas como manifestaciones extranjerizantes que no tenían ningún punto en común con lo que se llamaba «tradición musical española» y que eran unas verdaderas locuras, sin auténtico arraigo en la mentalidad del país. Y es que, lógicamente, aquellos años no habían pasado en balde; aquellos años habían creado una llamémosla «tradición musical española» hecha fundamentalmente a partir de un lenguaje strawinskiano-debussista con incrustaciones de folklore español y con todas las riquezas armónicas que te dé la gana. y esto pasado, en el mejor de los casos, por el tamiz de Falla. Sí, esta era la «música española»... Ello no deja de ser pintoresco, porque Strawinsky, que yo sepa, era ruso, y Debussy, francés, y los elementos folklóricos eran asimilados con mentalidad zarzuelera... Pero, en fin, esto era lo que se llamaba «música española»...

Pues bien, esta ruptura, que se produjo de una manera virulenta, de una manera extraordinariamente agresiva por ambas partes, y más concretamente por los que detentaban el poder musical —puesto que los compositores éramos la parte débil y puede que

**Gerardo Gombau:** por los años treinta, el caballo de batalla de las discusiones consistía en dilucidar si se podía hacer o no en España música sinfónica.





La tensión entre viejas y nuevas formas musicales aumentó cuando se produjo la ruptura al principio de los cincuenta. En la foto, Cristóbal Halffter.

aún lo sigamos siendo—, revistió de algún modo las características de una conexión con lo que estaba sucediendo en América y en el resto de Europa, a fin de tratar de adaptarlo a nuestra sensibilidad, a nuestra manera de enfocar las cosas. Hay que decir que esta especie de altibajos, de baches, parecen ser normales en la música española; si nos paramos cinco minutos a pensarlo, te darás cuenta de que esto es lo que tuvo que hacer Falla en su día. Si Falla se hubiese apoyado en lo que entonces existía en España, habría continuado componiendo zarzuelas —que es lo que justamente empezó a hacer, y, por suerte, se le dio mal la cosa—, se habría convertido en un músico zarzuelero y es muy probable que no hubiese hecho el «Retablo» ni el «Concerto». Por razones lógicas y evidentes, Falla fue un compositor tardío. Puede que nosotros hayamos sido menos tardíos que Falla, porque, por una parte, los medios de difusión han funcionado de otra manera, y, por otra parte, y aunque parezca increíble, porque la situación de desamparo cultural en la España de la juventud de Falla fue probablemente más grave que la que nosotros padecemos en los años 40 y 50. Lo cierto es que, para un auditor español medio de los años veinte, una obra como «El Retablo de Maese Pedro» —y no hablemos ya del «Concerto»— debía de parecerle algo venido de la Luna. A este respecto, recuerdo una anécdota que me contó Gerardo Gombau: en su juventud, allá por los años treinta, frecuentaba una tertulia de músicos —me dio los nombres de los componentes de la tertulia, pero afortunadamente no los recuerdo— en la que el caballo de batalla de todas las conversaciones consistía en dilucidar si realmente se podía hacer o no en España música sinfónica. Porque al pueblo español —aseguraban los tertulianos— lo que

a fin de cuentas le interesaba era la zarzuela o el género lírico, y la música sinfónica (a pesar de existir orquestas como las de Arbós y Pérez Casas) era algo excepcional y extranjizante, algo que no correspondía de verdad a nuestra idiosincrasia.

## LA LUCHA CONTRA LA INTEGRACION

Esta tensión entre las viejas y las nuevas formas musicales aumentó hasta el delirio cuando se produjo la ruptura provocada por nuestra generación al principio de los años 50. Pretendíamos ser fieles a un determinado momento y hablar un lenguaje que se nos antojaba más vivo y más actual que el empleado hasta entonces. Esto, lógicamente, suponía una puesta en entredicho de todos los valores «heredados» y que nos habían sido impuestos como tales. Y esto lo encontramos tanto en nuestro propio aporte personal como en el estudio de partituras que nos venían, con más o menos irregularidad, de todas partes. No deja de ser curioso que el fenómeno de asimilación de la Escuela de Viena como punto de partida se operara en todos los países de Occidente, no solamente en España, con muy pocos años de diferencia. Naturalmente, esta postura ha cambiado a lo largo de los años. En un principio, todo estaba bastante claro: había que atacar cierto tipo de valores y sustituirlos por otros, si no a un nivel masivo, sí a un nivel de realizaciones personales. Pero, a la larga, lo que nosotros hemos hecho está, hasta cierto punto, si no aceptado, sí reconocido. Se podría decir lo que dijo Dámaso Alonso después de haber combatido durante muchos años a mayor gloria de Góngora; cuando, al fin, Góngora fue aceptado como un

escritor serio y no como un loco que escribía cosas vergonzosas e incomprensibles, Dámaso Alonso vino a decir que era una lástima no ser ya «antigongorino», no estar ya en la oposición... En menor medida —es evidente— esto ha sucedido también con la música. Es un peligro que constantemente corre toda actividad creadora: el de ser integrada dentro de un determinado sistema.

Porque hay que decir que la generación posterior a la nuestra se ha encontrado lógicamente con las cosas más simplificadas. El camino ya estaba abierto, se sabía que esta música «existía» y, aunque hubiese variantes dentro de ella, esas variantes se desarrollaban dentro de una gama que apenas ha sido sustancialmente ampliada. Con otras palabras: la gente ya está curada de espanto. Y, sin embargo, este es un gravísimo problema, porque nos puede llevar a un estancamiento (del que hay clarísimos síntomas). Objetivamente es así: estamos llegando a aceptar otro código de valores establecidos con arreglo a nuevos sistemas de expresión musical. De hecho, lo que sería saludable es que esa transformación se operase constantemente y se tuviera al espectador musical en perpetuo estado de alerta. Esto no pasa de ser un buen deseo, porque lo que no tenemos derecho a pedir es que se vuelva a producir otra catástrofe cultural como la que se produjo previamente para alertar al público de los años 40 y 50. Durante aquellos años, todo podía espantar, todo podía horrorizar, porque no había prácticamente nada. No tenemos derecho a sorprender al público partiendo de otra esterilidad cultural parecida. Se trata simplemente de intentar conservar todo el impacto imaginable y posible de nuestro aporte frente al público en general, frente a nuevas áreas de recepción que, hoy por hoy, no son sino puramente utópicas.

En líneas generales, ahí radican probablemente los principales motivos de evolución, de transformación de nuestro lenguaje. El repertorio expresivo de nuestros predecesores estaba agotado, y por ello necesitábamos un repertorio virgen... Pero ahora parece que este lenguaje está siendo asimilado. Y entonces entramos en el mismo juego: no sobrepasaremos determinados ámbitos y nuestra experiencia quedará frustrada en un 80 por 100. ¿Qué le vamos a hacer? Parece ser que este ha sido siempre el sino de las vanguardias: el cubismo sirve como motivo para hacer telas estampadas y el surrealismo se utiliza en grandes «afiches» callejeros que aconsejan beber más cola-cola... Pero eso no es culpa del cubismo ni del surrealismo; eso es culpa de las estructuras sociales, que son más fuertes que las revoluciones artísticas. Porque el artista, entre otras cosas, no tiene el poder. ■ (Declaraciones tomadas al magnetofón por SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS.)