

CRISTOBAL HALFFTER

ANTIGUAMENTE, la música tenía fines utilitarios: solazaba, acompañaba con su ritmo a los hombres en el trabajo; su acción profunda sobre el ser humano se ha puesto muy a menudo al servicio de ideas religiosas, políticas, e incluso de hombres. ¿Crees que hoy puede seguir teniendo la misma influencia, y seguir siendo utilizada de la misma forma? ¿Para qué sirve hoy la música?

CRISTOBAL HALFFTER.—La música, como todo arte, tiene una función de comunicación y ahí está. Entonces, el que quiera captarla, la capta, y el que no quiera, no. Está al servicio de aquella persona que quiera hacer el esfuerzo de comunicarse y de encontrar la belleza. El que no, pues que siga viviendo.

—Insisto en la pregunta anterior, y cito ahora una frase de Adorno: «El concepto mismo de música sería, que ha pasado a la música radical, de vanguardia, pertenecería hoy a un momento determinado de la historia, y en la época de los gramófonos y de las radios omnipresentes, la humanidad olvidaría simplemente la experiencia de la música. Purificada en un fin en sí, la música sufre por su inutilidad, de la misma forma que los bienes de consumo sufren por estar subordinados a fines».

C. H.—No voy a discutir yo a Adorno. Pero dice que la música sufre por su propia inutilidad, y yo creo que una de las grandes ventajas de la música es que es inútil. El arte, para el ser humano, es completamente inútil, pero es lo que le convierte en ser humano. Porque, para mí, el ser humano comienza a serlo cuando pinta las cuevas de Altamira, cuando empieza a hacer algo que ningún animal es capaz de hacer.

—De todas formas, parece que crees en la eficacia de la música, puesto que la utilizas para exponer algunas de tus ideas. Al igual que Xenakis, has dedicado algunas de tus obras a las víctimas de la violencia, aunque lo hicieras de forma ambigua, sin precisar de qué violencia se trata, y más que Xenakis, intercalas en tus obras vocablos como «paz», «libertad», etcétera.

C. H.—Bueno, más ambigua hasta cierto punto. Bueno, sí... vamos a llamarlo así, más ambigua...

—Si haces esto es porque crees que la música es útil, en cierto sentido, y eficaz.

C. H.—Bueno; primeramente, es una posición de tipo personal, muy íntima, y es que me gusta vivir plenamente el tiempo en que vivo. Hay una serie de cosas que me afectan profundamente y pretendo testimoniar que estoy en contra de ellas. Yo no tengo otro

medio de testimoniar más que a través de mi profesión. Por eso titulé mis obras. Una, «Réquiem por la libertad imaginada»; otra, dedicada a los objetores de conciencia españoles, que manifiestan una clara posición frente a la violencia. Y si titulé una obra «Planto por las víctimas de la violencia», sin precisar de qué violencia, es porque a mí me parece que toda violencia, proceda de donde proceda, es siempre condenable, y estoy en contra. Alguien me dijo que el estar contra la violencia es otra forma de

practicarla, pero yo lo hago entonces por medio de sonidos y no con golpes. Yo creo que la violencia —por eso no la preciso— no tiene adjetivos, como no los tiene la justicia. No se puede hablar de la justicia allada, como hicieron después de la guerra del cuarenta y cinco, y entonces organizaron el proceso de Nuremberg. El que yo hable de repente de la justicia aliada y lo una con el proceso de Nuremberg, es una cosa que a lo mejor está mal vista, pero me parece que aquello fue un asesinato vil, y que era

"A mí me parece mal este afán de querer imponer a la gente que consuma arte por narices".



mucho más lógico coger a esos señores y cargárselos, pero no mezclar a la justicia por medio, porque entonces estamos... Esa es mi opinión, y mi posición es muy difícil, porque estoy en contra de toda violencia y buscando qué es realmente lo justo. Pero esta es mi posición humana, y entonces me sirvo de la música, de mi arte, de mi profesión, de mi vinculación con lo intelectual para presentarla.

—¿Y crees que esta forma de expresar tus ideas es eficaz? Porque, ¿quién va a tus conciertos? ¿Quién va a los estrenos del teatro Real? Por una parte, una élite, y por otra, un público al que no le interesa ni la música ni las ideas...

C. H.—Claro, y eso siempre ha sido así. Porque cuando se dice que el público participaba en manifestaciones artísticas en Grecia, en la Edad Media o en el Renacimiento se trataba de gentes que iban llevadas porque aquello tenía prestigio. Yo no sé si entendían bien los autos sacramentales de Calderón cuando se representaban delante de una catedral. Creo, realmente, que poca gente los entendía. Ahora, aquello equivalía a imitar a las gentes cultas. Hoy en día es imposible ser culto, es una utopía, porque al igual que habrá poco público que pueda comprender una obra mía, o de Stokhausen, por ejemplo, también hay muy poca gente que entiende la física cuántica, o el problema de los genes, o cómo se envía un satélite a la Luna. En la antigüedad, era muy fácil ser culto, porque se tenía una comprensión total de las cosas que les rodeaban. Hoy es imposible, y estamos hablando delante de un magnetofón que ni tú ni yo sabemos cómo funciona. A mí me parece mal este afán de querer imponer a la gente que consuma arte por narices. Lo que sí se debe hacer es informar, para que exista esta necesidad. Pero no imponerla.

—También parece tener una especie de bula dentro de nuestra sociedad. A ti se te permite decir ciertas cosas, y se te estrena en los lugares más oficiales.

C. H.—Bueno, estoy en una posición muy difícil, porque lo que dices es un poco cierto. Yo no he tenido jamás un problema con la policía ni con nada de esto, pero quizá se deba a que hablo con claridad, y a que estoy dispuesto a afrontar las consecuencias que puedan surgir. Indudablemente, me favorece también mucho el hecho de que tenga mi editor en Austria, y el estar muy vinculado a todos los movimientos musicales de Europa y de América. Por lo tanto, yo me aprovecho de esto para decir lo que considero importante. Creo que debo aprovecharlo. Y si a mí las Naciones

Unidas me encargan una obra para conmemorar el vigésimo aniversario de la declaración de los derechos humanos, y tengo una carta de U Thant en la cual me felicita por esta obra, lo lógico es que yo pretenda estrenarla en Madrid y si alguien la prohíbe, entonces sacaré la carta de U Thant. Y nadie se decidiría a prohibir mi obra, pues España tiene relaciones con las Naciones Unidas bastante complicadas, pero bastante buenas, y esa prohibición extrañaría mucho en la Organización de las Naciones Unidas. Entonces yo me aprovecho de una situación favorable que pienso llevar hasta el límite. Y a ver dónde se va a romper, pues a lo mejor un día se rompe.

—O no, porque, ¿no te puedes convertir en el compositor más o menos oficial, en la medida en que se necesita al contestatario?

C. H.—Pues no tengo ningún miedo a esto, porque me encuentro muy tranquilo conmigo mismo y con mi conciencia. Estas fueron unas palabras dichas por Luis de Pablo, y no me explico por qué las dijo, pues él conoce perfectamente mi situación, pero quizá lo hizo porque él también cree en ello. De todas formas, lo que puedan hacer con mi música, lo que puedan decir de mi música, la forma en que puedan utilizarla con fines políticos, se me escapa. Lo que procuro hacer cada día es llevar mi testimonio un paso más adelante para ver hasta dónde aguanta esta cuerda de la que estamos tirando. En estos momentos estoy escribiendo una obra que se estrenará en Colonia el doce de octubre de este año, dedicada a los objetores de conciencia españoles. Aquí a lo mejor se rompe la cuerda. Entonces quizá me pase quince días a la sombra, o veinte, o un año. No lo sé. Ahora, el hecho de que yo esté tranquilo dentro de esto no es verdad. Primeramente, porque me gusta enfrentarme siempre con todo sistema español, pero enfrentarme dentro: protestar en la radio, que no pagan los derechos; protestar en la Comisaría de la Música, protestar en los Festivales que se organizan: ahí me gusta protestar, dentro. Luego me quedo satisfecho de que este testimonio vaya también en mi música. Ahora, si la quieren utilizar, no es cuestión mía, me sobrepasa.

—Me decías en la conversación preliminar que tienes tu vida muy planificada, a años vista, incluso. ¿En esta planificación entra también tu evolución en los últimos tiempos, es decir, de mayor testimonio de la realidad, de compromiso con la sociedad?

C. H.—No; me refería al trabajo. El compositor trabaja hoy a



"Una obra es un parto muy complicado, es realmente una angustia, pero que se convierte al fin en un vicio".

RAMON CHAO

base de encargos, de contratos, y eso sí lo tengo perfectamente planificado. Yo tengo una formación alemana, porque mi primer colegio estaba en Alemania, en la época nazi. Nosotros salimos de España durante la guerra civil, y pasé desde el treinta y seis al treinta y nueve, tres años muy importantes en la formación de un individuo, en Alemania. Recibí, pues, una formación en pleno nazismo, y ya me rebelé de pequeño, a los seis años, contra todo aquello, que me fastidiaba enormemente. Tengo el testimonio de mis padres y de mi hermano. Pero, en el fondo, esa educación dejó en mí una inclinación por la disciplina. A las ocho y media de la mañana me encierro a trabajar, y salgo exclusivamente para comer, y estoy luego trabajando de nuevo hasta las ocho de la tarde. Esto todos los días. Todo ello supone una disciplina que me impongo yo, pero me molesta que me la imponga alguien.

—¿Piensas en el público cuando compones, en tus ideas, en los sentimientos que quieres transmitir?

C. H.—Lo que me interesa es que la obra me guste a mí, que yo me quede satisfecho con lo que he hecho y que me divierta. Una obra es un parto muy complicado, es realmente una angustia, pero que se convierte al fin en un vicio. Y cuando no puedo componer porque tengo que dirigir o dar conferencias o clases, estoy angustiado. Y luego, cuando

estoy componiendo, me gustaría tener cualquier disculpa —una conferencia, un concierto— para poder salirme de eso...

—¿Crees que vuestras búsquedas de música aleatoria, concreta, electrónica, etcétera, corresponden a otros movimientos vanguardistas en pintura o en literatura, por ejemplo, o bien que la música lleva un camino particular?

C. H.—Absolutamente. Lo que ocurre es que a nadie le preocupa la complejidad de la literatura, por ejemplo. Y si comparamos a Galdós con Joyce...

—Pero en literatura no cambió la palabra escrita o hablada como elemento básico, mientras que en la música de vanguardia se abandonaron los sonidos tradicionales.

C. H.—Cierto; existe un nuevo lenguaje musical. Lo que sucede es que el medio de que se sirve la literatura es mucho más pequeño, que es nuestro lenguaje; aunque sea muy rico, siempre tiene que ser inteligible y contener una semántica —aunque a veces se haga una poesía de tipo fonético—, pero siempre tiene que tener algo concreto, que son las palabras. El mundo del sonido es mucho más amplio: desde los treinta y dos hertzios que puede captar el oído humano en los graves, hasta los dieciséis mil en los agudos, hay un terreno de gran amplitud. El compositor ordena estas posibilidades según una serie de conceptos que tienen en cuenta los adelantos de

las ciencias exactas. Hoy, por ejemplo, en ciencia está completamente aceptada la introducción del azar. Esto ya lo estamos haciendo nosotros. Es decir, que hay cosas que están muy al día, y la música está a la altura del resto del pensamiento.

—Jean-Paul Sartre se quejó de la complejidad a que había llegado la música contemporánea, que necesita a un público especializado.

C. H.—Decir que la música actual tiene una técnica muy compleja, es desconocer la historia de la música, porque la música, como todo arte, siempre tuvo una técnica muy compleja. Si analizamos la música en Grecia, por partir del entronque de nuestra civilización, vemos la complejidad enorme que tenía la música, unida a las matemáticas. Yo diría que cuanto más complejidad tenga una obra de arte, mejor es. Esto no quiere decir que por ser compleja será buena, pues debe tener otros contenidos, ni que el público entienda la complejidad de la obra, sino que a él le llega la obra en sí. Es decir, que eso de decir que el compositor moderno está complicando su técnica es completamente falso y erróneo, y nos puede llevar a muchos problemas. Pero también es verdad que si la técnica ha llegado a un punto tal de complejidad y de belleza, ¿por qué el artista de hoy debe renunciar a utilizarlas? ¿Por qué va a hacer una cosa simple, para niños? El arte se hace para adultos, para personas inteligentes y sensibles...

—¿Tus obras están dirigidas a la inteligencia o a la sensibilidad?

C. H.—Yo creo que la música debe ir dirigida a la sensibilidad y a la inteligencia. Ahora bien, ambas cosas son susceptibles de evolución. Lo que capta hoy un público medio de conciertos es mucho más avanzado de lo que captaba hace cincuenta años; obras como «La consagración de la primavera», como las de Bartók, como las de Hindemith, son aceptadas hoy por el gran público. También debemos tener en cuenta que la música escrita, especialmente para la sensibilidad, carece de lo que hablábamos antes, de una complejidad. Es lo que pasa con la música ligera, que está escrita para consumir inmediatamente y se hace con la menor complejidad posible. Cuanto antes llegue a captar nuestra sensibilidad, mejor. Nos agrada el choque, la melodía ya conocida —porque se parece a una anterior, un poco cambiada—, pero sin ninguna complejidad de contenido, ni en la melodía ni en la armonización. Entonces, al oírlo cinco o seis veces, su interés en nosotros empieza a decaer, al no producirse ya la sorpresa. Y nos aburre... Por eso

CRISTOBAL HALFFTER

la música ligera, escrita únicamente para la sensibilidad, pasa rápidamente, mientras que la otra, que se denomina de forma tan peyorativa «cerebral» —término que yo nunca considero peyorativo, porque para mí lo más importante en el hombre es poder elaborar con su cerebro una serie de cosas complejas—, tardamos en captarla. Cada vez encontramos algo nuevo en ella. Creo que se debe escribir para la inteligencia. Sin olvidar, claro, la sensibilidad, pero siempre para la inteligencia.

—¿Crees que la música «cerebral» tiene el mismo poder que la que componían los antiguos griegos, pongamos por caso, y que le hacía decir a Platón que penetra en las costumbres, en los individuos, en la constitución, y finalmente provoca la revolución?

C. H.—Yo creo que sí, que es cierto lo que decía Platón. Te voy a poner un ejemplo: cuando se estrenó en Madrid mi «Cantata de los Derechos Humanos» ante el público del teatro Real, ante el público del viernes, un público absolutamente increíble, donde se encontraban las mil familias rectoras del país, esas gentes reaccionaron ante la obra, ante mi música, como si hubieran recibido un manifiesto de tipo político de lo más avanzado. Hasta hubo alguien que dijo que aquello no solamente era subversivo, sino que además era «verde», lo que para la sociedad española sigue siendo «verde». Y a la salida, un amigo mío oyó el siguiente comentario: «Hombre, si yo creía que este Halffter era una persona de orden». Las obras musicales tienen ese poder porque nacen de una necesidad de comunicación entre las personas. Esa comunicación quizá no se realice hasta dentro de cincuenta años, como en el caso de «La consagración de la primavera», que cuando se estrenó en París, en el año trece, el público rompió las butacas de la sala...

—Entonces, te resignas a componer una música para una élite, esperando ser aceptado un día por las masas, volviendo a la frase de Sartre.

C. H.—A mí no me interesan las masas, sino los individuos. Porque las masas están formadas por individuos.

—Las masas no están formadas por individualidades; es un ente propio y, por otra parte, no la manejan como a un individuo, sino con medos especialmente estudiados para dirigirla mejor.

C. H.—Esa es la que me da miedo, la masa misma, y aunque estuviese manipulada en el mejor sentido. Porque es algo incontrolable. La masa me horroriza; en cambio, me interesa mucho el individuo, la persona.

—Pero volvemos a lo de siempre: diriges tus obras a individuos y finalmente le llegan a las mujeres de ministros, a jefes de negociado que van a tus conciertos por aquello del prestigio que decías. ¿Crees que puedes modificarles las ideas a estas personas con tu música?

C. H.—No, no; porque están de tal manera malformadas, que ya no tiene solución. Ahora bien, quizá al hijo de un ministro sí. Entonces éste llegará a su casa y dirá: «Papá, he escuchado una cosa...», y el padre le contestará: «Es un disparate...», pero ya se ha creado un problema con el revulsivo que lleva la obra en su interior. Es que es tan difícil esto de la masa, es un lenguaje tantas veces utilizado, que a mí me da hasta pánico emplearlo.

—¿Quieres añadir algo más sobre los temas que hemos abordado?

C. H.—Quizá eso que decías antes de que tengo una especie de patente de corso para decir lo que me da la gana; convendría aclararlo, pues se dice a menudo de mí. No sé si es verdad o no, pero el hecho es que lo hago. Se dice que tengo mucho dinero y que por eso puedo dedicarme a la música. Es otra crítica que se me hace. Es absolutamente incierto. Ya se sabe que en España el éxito tiene que ir acompañado por algo. Entonces se dice que soy homosexual, que soy del Opus Dei, lo cual es también absolutamente falso. Lo único es que, por una situación de tipo familiar, tengo muchas facilidades. Somos una familia, por parte de mi padre y de mi madre, enormemente grande. Y una familia que ha vivido siempre en España dentro de un nivel bastante grande. Entonces tengo tíos y primos en todas partes a donde voy. Esto te da, claro, una serie de facilidades, de conocer a una serie de gentes. Además, estoy casado con una persona que pertenece a la alta aristocracia española. Pues ahí también tengo parientes cercanos a los que trato con gran confianza, lo que quizá me da una tranquilidad para hablar como hablo. Ahora se dicen tantas cosas. ■ R. CH. Fotos: COLLA.

REGUEIRO

