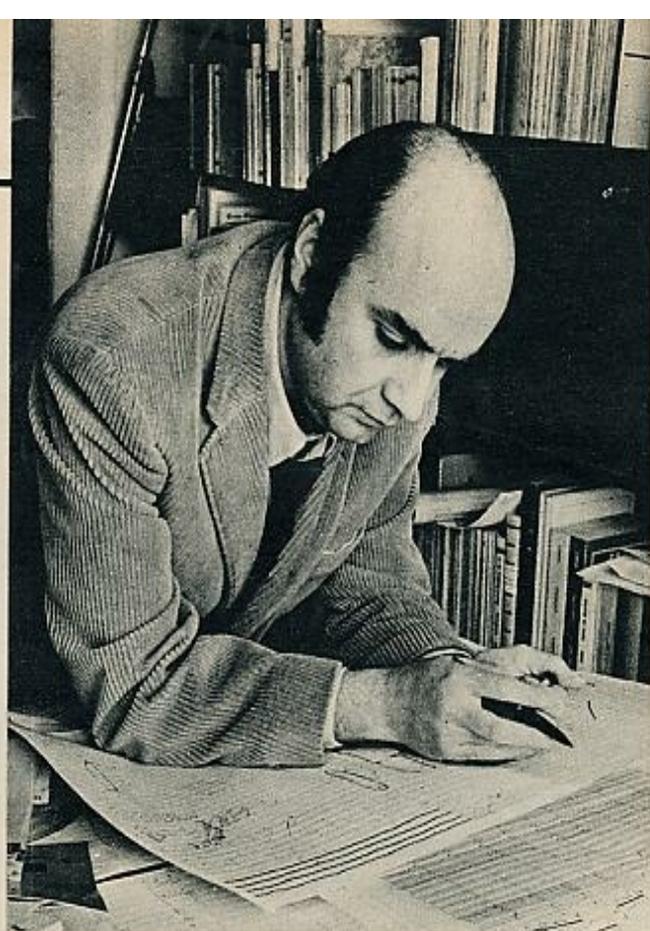


del escándalo a la autocrítica

# LUIS DE PABLO O LA REFLEXION

un músico de vocación totalitaria

*Gran Premio Internacional de la Academie Charles Cross, de Francia, Luis de Pablo es, posiblemente, uno de los compositores extranjeros que más se han interpretado en París durante la última temporada. Reconocido internacionalmente como uno de los valores más característicos de la música española contemporánea, sus obras se ejecutan regularmente en festivales prestigiosos: en el de Venecia, en el de Darmstadt, en el de Royan... Luis de Pablo estrenó, no hace mucho, en el teatro Real de Madrid, "Imaginario II", y el público dividió sus opiniones. Fue un buen escándalo, un apasionado debate entre los aficionados a favor y en contra. Pero la crítica retuvo sólo el tono de repulsa que hubo en cierto sector del público y, lo que es peor, intentó minimizar el sentido de la obra o, más simplemente, renunció al obligado esfuerzo de tratar de interpretarla. Sobre esto y muchos otros temas de interés habla para TRIUNFO Luis de Pablo.*



A mí me parece que el hecho objetivo del escándalo del otro día —que a mí me parece muy satisfactorio— es una toma de posición que ni siquiera las críticas más adversas se han atrevido a negar como valor positivo: un sacudir al público dentro de esta inercia y obligarle a tomar postura. Tengo que decir que si hubo una enorme cantidad de público que protestaba, era difícil sin embargo precisar quién protestaba y quién aprobaba, porque lo que hacía la mayoría de la gente era gritar. En mi experiencia de compositor de hace ya bastantes años en activo en España, nunca, jamás, he tenido tal cantidad de gente que me haya venido a pedir autógrafos, a interesarse por lo que hago.

## El mito del "gran público"

Me parece que hay que decir algo para salir al paso de lo que se ha afirmado en ciertas críticas. En Madrid hay muchos públicos, no uno sólo.

Se habla normalmente del Gran Público, así con mayúsculas, pero esto no deja de ser una frase. Hay un público para el que la música contemporánea es usual o, al menos, aceptable; incluso dentro de él hay otro público que opina si este tipo de obra está lograda o no lo está. Hay otro público que no tiene ni la más remota de las ideas de que esta música existe, y no se nutre más que del pasto normal que les dan las orquestas oficiales. Pero no se puede jugar con estas dos barajas; para mí sería muy cómodo decir que este tipo de música —dentro de cuya línea yo trabajo— está aceptada, porque hay un sector del público que la acepta; como sería muy cómodo por parte de la crítica —como ha sido de hecho— decir que en sentido general no se acepta este tipo de música porque el otro público la rechaza o ignora.

No nos engañemos; en España, lo que se llama normalmente público de conciertos es una minoría reducidísima, casi, casi inexistente, dada la masa general del país; una minoría privilegiada que va a los conciertos, en gran medida, no tanto por amor, por interés, por pasión por la música, cuanto porque la música es una actividad cultural que prestigia, por así decirlo. Lógicamente, este tipo de personas que vive de un repertorio reducidísimo —el caso del señor que dice: "Yo, que no me pierdo un concierto desde los veinte años, tengo ahora setenta y cinco"; probablemente sea cierto y no se haya perdido ningún concierto, y, sin embargo, solamente

conoce cincuenta obras; no conoce más; es una verdadera pena, pero es así—, este tipo de personas, repito, no podrá aceptar jamás una obra como la mía o como la de cualquier compositor que esté más o menos dentro de esta línea.

En fin, me parece un error fundamental de enfoque del problema, o bien, lisa y llanamente, falta de honestidad, jugar con los dos públicos, con el Gran Público, etc. Ciertos críticos se apresuran a decir que no estaba lleno el Real —un local de unas dos mil trescientas entradas—, que había media entrada, que habla claros, utilizando con una matización plenamente admirable las diferencias que ofrece el idioma castellano: estaba medio lleno, estaba medio vacío. Las dos cosas son exactamente lo mismo, pero significan cosas muy distintas. Estaba "muy lleno" se usa para los actos oficiales, en los que es absolutamente obligado decir que fue un éxito; se dice, sin embargo, que habla "claros", que es lo mismo, para los actos de tipo privado, con los que uno se puede meter impunemente... Desde luego, los cientos de autógrafos que yo firmé el otro día —con una unanimidad admirable por parte de gente joven— suponen un público a favor. Se me dirá que esos cientos frente a los dos mil y pico del teatro Real... ya sabemos que es muy poco. Pero, claro, haría falta una prospección de opiniones que, evidentemente, nadie ha hecho, sobre el porcentaje de los que declan que sí, el de los que declan que no y el de los que declan que esas cosas no le interesaban lo más mínimo.

## Responsabilidad de la crítica

Lo que está subyacente en todo esto es algo mucho más profundo que la repulsa de un público, que el escándalo en un concierto —a lo que la historia de la música nos tiene muy acostumbrados—, y es la actitud de ciertas críticas. En el fondo, toda crítica, como toda creación, presupone una actitud profunda de contemplación de lo que es la vida humana. Lógicamente, las actividades de la música contemporánea, la línea en la que yo vengo desarrollando mi tarea desde hace bastantes años, no coincide en absoluto, no ya sólo como lenguaje estético, sino como actitud de creación, frente a ciertos esquemas que son los que se quisieran omnipresentes y absolutamente válidos dentro de un determinado concepto de la cultura española (lo digo con la peor intención del mundo). Y esto sucede no sólo en música. Sucede en todos los terrenos: la literatura española tiene que ser de una determinada

manera, porque el realismo español ya se sabe... La pintura española tiene que ser de otra determinada manera por ídem de lienzo; la música española tiene que ser de otra determinada manera por la misma razón. Y así podríamos seguir hasta mañana, porque no solamente es en el terreno del arte; es en todos...

No es que se haya ocultado el hecho de que yo haya presentado obras mías en diferentes festivales internacionales; se ha dicho, pero minimizándolo, presentando, por ejemplo, el Festival de Royan como el Festival de la Canción del Duero, aproximadamente. Desde luego, no tengo manía persecutoria, no pienso que sea una postura contra Luis de Pablo. No. Pienso que es una postura contra una actitud de creación que, por otra parte, no soy yo el único en representar. A estas alturas, el andarse con reticencias y decir que al público estas cosas no le interesan... No se trata de un grupito de chalados que quieren hacer este tipo de cosas; se trata de la única creación actual posible: que los señores que están en contra de esta actividad me señalen alguna creación viva, universalmente reconocida como tal, no reconocida por un grupito, por favor, que realmente sea distinta a este tipo de manifestaciones. Ante tal actitud, uno no puede sino pensar que en base de la defensa de unas posturas a la desesperada, se está informando deliberadamente mal al público.

## Evolución de nuestra cultura musical

España ha llegado, estéticamente hablando —y me ciño estrictamente a la música—, a una evolución completamente normal hasta el siglo XVII. En España se estaba increíblemente al día: se hacían óperas al itálico modo; de una de las primeras óperas de la historia de la música —el "Orfeo", de Monteverdi— a la primera ópera española, apenas si hay diferencia de años, puede decirse que son contemporáneas. A partir de finales del XVII, en España, la música y muchas más cosas sufren una ruptura total. Y este tipo de música culta es la que se detiene: la que sigue igual es la música popular.

Es curioso hacer notar el increíble florecer que tuvo el populismo en la segunda mitad del XVIII, hasta teñir la vida cortesana, aristocrática, y hasta tocar al máximo exponente artístico de ese siglo: Goya, que se dejó impregnar totalmente por el espíritu popular. En fin, que el pueblo era lo único vivo se demostró clarísimamente por la invasión napoleónica.

# Don RENAULT 6



Posee una mecánica depurada con tracción delantera.

Un motor ya famoso - del RENAULT 8. Un diseño avanzado. Una asombrosa suspensión capaz de absorber cualquier irregularidad

de la ruta. Seguridad sin límites. Y un confort que le permite recorrer kilómetros y kilómetros descubriendo un nuevo placer de viajar. DON RENAULT 6 es un Señor coche.

CUPÓN: Ruogo me envíen más amplia información del Renault 6

Nombre .....	
Dirección .....	
Ciudad .....	Provincia .....
Coche que posee .....	
Remitan este cupón al apartado 353 de Valladolid	

**RENAULT  6**

*Es un producto FASA-RENAULT*

**RENAULT** *es más coche*

# LUIS DE PABLO O LA REFLEXION



El fenómeno que se produjo en otros países, sobre todo en el centro de Europa, de paulatina incorporación de lo que se podría llamar música culta a esferas cada vez más amplias, primero de la alta burguesía y luego de la burguesía en general, hasta calar en cierta parte del proletariado, cierta parte nada más, en España no tuvo lugar. Cuando Europa cambia el sentido musical y sale de la iglesia y de los salones de la aristocracia para crear el espectáculo de la nueva clase social burguesa —hacia el siglo XVIII—, España da marcha atrás, se encierra en sí misma y no quiere saber nada de lo que pasa en los otros países.

Hay como un gran bache en esta evolución normal de la música que España ha tenido. Cuando España se decide, en el terreno de lo musical, a enterarse de lo que pasa afuera, y construye el teatro de la ópera, y organiza temporadas de conciertos sinfónicos, etc., todo esto no se basa sobre una realidad objetiva, sobre una petición objetiva de una determinada clase social; se basa en algo impuesto, añadido, que se hace a imitación de... Por ejemplo: la denominación de teatro Real, donde se representan óperas, cuando la ópera es el espectáculo burgués por excelencia.

Cada país ha producido un género de cultura, y la historia española ha producido esto. Aquí, el consumo de música culta indica, con mayor evidencia que en otros países, que se trata de un bien de clase. Ese sinfonismo que en Alemania fue espontáneo, lo produjo la evolución de la sociedad, lo mismo que la ópera italiana; entre nosotros se ha tratado de una cultura dirigida, adquirida en nombre de un prestigio de clase.

## Condiciones de una creación

Me parece que el artista no crea, hoy en día, solamente desde una circunstancia llamémosla nacional: crea desde una circunstancia cultural general. El mundo actual, lo queremos o no, está cada vez más ligado. Hoy día existe una responsabilidad colectiva, una sensibilización colectiva para los problemas humanos. El artista crea desde una circunstancia muy general, pero también la circunstancia inmediata que le rodea de alguna forma le niega, por lo menos, una parte de esta circunstancia.

El artista no tiene a su alcance los medios necesarios para hacer lo que verdaderamente desea hacer. Tiene que continuar dirigiéndose al público a través de medios convencionales, tradicionales, que están en antítesis directa con lo que él quiere hacer: la sala de conciertos, las orquestas, el público...

El problema del creador es muy grave, porque casi se condena a sí mismo; se nutre de su entorno inmediato, como análisis de la realidad, pero al presentar su producto no es comprendido por esa misma realidad. Una obra creada en un ambiente que es el nuestro, resulta que a lo mejor obtiene éxito en Alemania del Sur... Por ejemplo, "Imaginario II", que aquí ha tenido este escándalo, cuando se estrenó en el Festival de Royan, una de las críticas señaló que era una obra muy ibérica, que era muy perceptible su acento local...

El arte actual, y por lo menos el arte que yo quiero hacer, se refiere fundamentalmente al aporte de nuevas realidades, en contacto con las cuales el hombre se enriquezca; porque no cabe la menor duda: la única manera que tiene el hombre de enriquecerse es en contacto con realidades que todavía están vivas, que no están desgastadas. Nuestra generación ha sentido la necesidad de vincularse al exterior y después, aprendidas una serie de cosas, crear libremente desde nuestras circunstancias, y me parece que este es un fenómeno que se produce no solamente en música, sino también en otros campos. Me asombra que haya gente que no lo admita, pero quien es reticente frente a este hecho, es que es reticente ante el hecho en sí de la evolución.

Como la cultura es aquel producto humano que tiene más carga polémica y, sobre todo, más carga representativa, es justamente lo que tiene más dificultad para ser asimilado, para ser aceptado. Porque cuando la cultura es válida, naturalmente es el espejo más fiel de la realidad, y lo que en el fondo se desearía por parte de esa mentalidad

—hablo de cierta crítica— es aceptar las innovaciones técnicas sin el cambio de estructura que esto supone, lo cual es una ingenuidad escalofriante: porque, claro, hacer una zarzuela con música electrónica...

## Datos para una biografía

Yo he sido lo que en música suele darse con bastante frecuencia: un niño prodigio. Estoy persuadido de que la vocación musical depende fuertemente de la fisiología: llegará un día en que se descubre que una dosis de ferrocianuro de manganeso en el lóbulo parietal tal produce unos ingenieros de camino estupendos. Mis primeros recuerdos musicales datan de los tres años. Empecé a estudiar música prácticamente por mi cuenta, y se puede decir que aprendí el solfeo casi solo.

Durante la guerra civil nos pilló a la familia en Fuenterrabía. Allí me prepararon para la primera comunión unas monjas francesas, que me enseñaron, al mismo tiempo que el francés, la música: sistematizaron lo que yo, mejor o peor, ya sabía por mi cuenta.

Al venir a Madrid hice el Bachillerato y la carrera de Derecho, al mismo tiempo que seguía con mi aprendizaje musical, siempre con profesores particulares y en plan autodidacta. Sentía una curiosidad, una pasión por todas las realidades de mi momento. Me desojaba buscando libros, partituras, discos... Naturalmente, no había nada: te estoy hablando del año cuarenta y tantos. Buscaba como un loco libros que, en aquella época, estaban casi todos prohibidos, por ejemplo, toda la posela de la generación de la República: Salinas, Guillén, Lorca, Cernuda, Alberti, etcétera. Yo tengo bastantes primeras ediciones, justamente por esa búsqueda incesante. Me interesaba horrores la pintura contemporánea.

Hacia los años cincuenta cayó por Madrid un técnico de grabación y compositor francés, Jean-Etienne Marie, perteneciente al grupo de investigación musical que había creado la música concreta. Para mí, entrar en contacto con aquello fue una verdadera revelación. Yo llevaba componiendo desde que tenía doce años: eran cosas muy inocentes, muy inconscientes por mi parte, muy adolescentes; a lo más que llegaba era a Debussy, a Falla. Este hombre me dio bibliografía y yo me la conseguí como buenamente pude. Entonces empecé a componer más o menos como yo veía que se hacía en aquellos años.

La primera obra que yo compuse, que puedo considerar verdaderamente como mía —dentro de la tradición del serialismo y del postserialismo—, es un Coral para septeto de viento que es del año 53. Mis medios de subsistencia entonces eran: dar clases como una flera y empleado en la Secretaría Técnica de Administración de Iberia.

Pero también por entonces hacía un tipo de música que era, diríamos, como de confesión personal: esto es, una música de línea expresionista, postexpresionista, relativamente bartokiana, bergiana, salvando las distancias en cuanto a calidad, naturalmente. Pero llegó un momento en que yo me di muy claramente cuenta de que este dualismo no tenía ningún sentido, y sobre todo de que una línea de confesión personal dentro de la música y en general dentro del arte actual a mí se me antojaba inaceptable. Entonces me cargué toda mi producción hasta la fecha y continué trabajando: esto fue hacia el año 56.

Dos años después salí por primera vez al extranjero. Las obras mías, de la línea que yo consideraba más consistente, se habían dado en el extranjero, pero no aquí, gracias a los contactos personales que yo había establecido. Había ganado hasta entonces dinero con la música, pero sólo con la que compuse para cortometrajes cinematográficos, en el 55 ó 56.

Las obras que yo hacía por entonces estaban muy en la línea de lo que hacían Boulez, Stockhausen, Nono, pero, claro, sin yo saberlo, porque no tenía ni pajolera idea de que esta gente existiese... Cuando empecé a salir al extranjero disponía de una cantidad considerable de obras que se pudieron dar, y, la verdad, la cosa fue dura, pero no tanto.

Fui primero al Festival de Darmstadt: allí conocí a mucha gente, aparte de la que había conocido por correspondencia. Contacté con editoriales y tuve cierta facilidad. Me hicieron encargos: de festivales, de emisoras de radio. Con la radio alemana tuve suerte, porque no tenía nada de música española y me pedían obras, que ellos seleccionaban. Prácticamente a partir del año 60, las cosas empezaron a ir muy de prisa. Yo empezaba a ser conocido en el extranjero antes que aquí. El ambiente cultural oficial español no tiene ninguna capacidad de consagración de nada. Falla no es grande por haber triunfado en España —que no triunfó, sobre todo en los primeros años—, sino por haber sido reconocido unánimemente fuera. Y lo mismo pasó con Albéniz. Estos dos señores, que hoy día son la música española, tuvieron que triunfar y ser difundidos en el extranjero para que se les aceptara aquí...

## Aleatoriedad y libertad

Comencé en la creación que estimo por válida apoyándome en la tradición de la Escuela de Viena: Schönberg, Berg, Webern, del serialismo integral, hasta abocar a una progresiva liberación de los cánones seriales. A partir del 58 data mi primera obra móvil, aleatoria. He cultivado esta tendencia rigurosamente al mismo tiempo que los restantes compositores que se movían en esa línea.

Las evoluciones casi nunca son conscientes, pero trataré de explicar por qué fui evolucionando hacia la aleatoriedad. La música serial se basa sobre una serie de estructuras llamadas series que afectan bien sea a las alturas, esto es, a los sonidos —do, re, mi, fa, etc.—, como a la rítmica, a las figuras rítmicas, a las duraciones, al color instrumental, a los timbres. Esto puede ir desde la microcélula —sonido por sonido o nota por nota— hasta la macrocélula —grupos de notas por grupos de notas y serializarias—. Una vez que se dispone de un material tan superordenado, tan puesto en su sitio, a mí se me ocurrió la siguiente posibilidad: si a estas células que ya están tan neutralizadas les dejo una cierta libertad de asociación, ellas se aglutinarán un poco a su aire, y esto dará una música que no ande a un ritmo isócrono, sino que tenga una andadura más suelta; la diferencia estaba entre un ejército que desfila cuadrado y un río que fluye libremente.

Estas células que empezaron a moverse de sitio, que se podían poner lo mismo aquí que allí, me condujeron a la música aleatoria. Este fue el desarrollo que seguí a partir de entonces, y creo haber cultivado casi todos los rincones que las posibilidades de libertad daban a este campo, para llegar a la conclusión de que la música aleatoria, tal como yo la entiendo personalmente, donde cobra toda su dimensión es justamente, no sólo en esa libertad de asociación en la que yo había pensado al principio, sino esencialmente en la transformación profunda de la relación dialéctica auditor-creador, es decir, en otorgar la posibilidad de que en un marco amplio pueda convivir todo y dentro del cual, incluso, la voluntad del auditor cuenta también para la forma definitiva de la obra.

El verdadero sentido de la aleatoriedad es la transformación del concepto de la creación y, al mismo tiempo, la transformación profunda de la propia materia puesta en juego. En definitiva, todo, pero rigurosamente todo, puede convertirse en materia musical. El camino de la creación, hoy en día, está, de verdad, en una gigantesca y constructivísima confusión; y luego, a observar los resultados. Para mí, ahora, el factor aleatorio está considerado desde el punto de vista de que todo es factible, y es preciso que dentro de ese campo cada uno se delimite un campo.

Desde luego, lo que está en entredicho es el concepto tradicional de "obra". No se trata ya de que un compositor termine una obra y ésta pueda considerarse acabada, sino que todo ocurre como si el compositor no compusiera más que una obra muy grande. Joyce pensó en la última época de su vida en la obra sin fin, en la obra que estuviera siempre en perpetua transformación... ■ Entrevista realizada al magnetofón por JESUS GARCIA DE DUEÑAS.