

### Entrevista a Cristóbal Halffter

## EL PROBLEMA ES LA CAPACIDAD DE PERCEPCIÓN

---

Álvaro Delgado Gal y Alfredo Pérez de Armiñán

**C**ristóbal Halffter (Madrid, 1930) es un músico inquieto, buscador de nuevos conceptos, intentando no estancarse, deseoso de componer de acuerdo con las exigencias de una época, siempre cambiante, pero todo ello supeditado siempre a una factura musical impecable. Miembro de la Real Academia de San Fernando, recibió la Medalla de Oro a las Bellas artes en 1980.

**Alfredo Pérez de Armiñán (A.P.A.).**— *Habíamos pensado que podía ser interesante hablar del estado de la cultura actual, en primer lugar. ¿Cómo ves la situación cultural occidental? No me estoy refiriendo a las artes, a la ciencia o al pensamiento en sentido estricto, sino al estado en que se encuentra la sociedad actual en relación con lo que son o han sido los arquetipos morales o espirituales del pasado y también los paradigmas estéticos, con lo que se ha recibido de ellos en el presente y con la posibilidad de transmitirlos al futuro.*

**Cristóbal Halffter (C.H.).**— Creo que estamos en un momento de transición, que han terminado ciertos esquemas, que venían de la Ilustración y la Revolución Francesa y que han estado más o menos vigentes desde entonces en el plano cultural. Estos conceptos están empezando a hacer crisis, pero sin que exista ningún tipo de propuesta concreta que se imponga. No hay nada que nos diga cuál es el camino o la nueva línea a seguir. Se han hecho varios intentos, podrían existir unos nuevos conceptos, vigentes en el siglo XXI. Pero todavía no están consagrados, o por lo menos yo no los veo. Hay una vieja

teoría según la cual el siglo XX sería un siglo corto. Por el contrario el siglo XIX sería un siglo largo, que se mete en el siglo XX hasta el final de la Primera Guerra Mundial por lo menos. Ahora empiezan a surgir cosas, pero no son lo suficientemente fuertes como para asegurar que tengan un porvenir en el siglo XXI. Y ésto sucede tanto en el terreno de las ideas políticas, como en el del pensamiento o en la creación artística.

**Alvaro Delgado Gal (A.D.G.).**— *La crisis del modelo ilustrado se produce ya en el siglo XIX, aunque hasta hoy no se señala un agotamiento del modelo, con el predominio de una crítica radical del mismo.*

**C.H.**— En realidad, los sistemas de pensamiento que consagra e impone la Revolución Francesa han estado vigentes mucho tiempo y hoy empieza a verse que están en crisis, que ya no son vigentes. ¿Son hoy todavía útiles, por ejemplo, en el sistema de convivencia los partidos políticos? Creo que hoy ya no, pero ¿cómo los sustituimos?, ¿tenemos algo para poderlos sustituir? Se habla mucho de libertad, y en particular de libertad de prensa y de opinión, de la necesidad de no ser dogmáticos, pero nos encontramos con que un partido político propone una cosa y todos los parlamentarios pertenecientes a ese partido político dicen sí o no, según les diga su jefe. Esto no se si es válido, yo creo que no. Ni siquiera responde en realidad a los modelos de la revolución liberal, ¿pero tenemos algo con qué sustituirlo?, ¿tenemos, en los sistemas democráticos, algo que permita sustituir a los partidos políticos por una institución en la que cada uno pueda expresar libremente sus ideas y luego votar libremente? Para ello tendríamos que cambiar las estructuras reales de funcionamiento de nuestros sistemas políticos.

**A.D.G.**— *Se ha producido en este caso una degeneración clara, que está muy denunciada, en el significado y en la conducta, de los partidos políticos con relación al modelo de partida. En el modelo de partida los partidos políticos no eran tanto representantes de intereses particulares como representantes de intereses generales, y hay una tensión que se produce entre esos dos polos. Por lo menos desde el final de la Segunda Guerra Mundial en Occidente, pero probablemente antes de esa fecha, los partidos se*

*transforman fundamentalmente en recolectores de votos y tienden a representar intereses sectoriales de sus electores, sin atender a los intereses generales a los que pretenden servir en teoría. Y si descendemos a detalles de la vida nacional, ahora en España vemos que partidos como Convergencia y Unión, o el Partido Nacionalista Vasco son claramente partidos que están utilizando la representación parlamentaria para promover intereses completamente particularistas.*

**C.H.**— Totalmente de acuerdo. Yo creo que se pueden citar esos ejemplos, porque dan un poco una visión del mundo en que nos movemos. Desde el punto de vista de lo que es la democracia parlamentaria son escandalosas las últimas cosas que estamos viviendo. Todos sabemos que hay una serie de gentes implicadas en una serie de cosas reprobables, y no hace falta que lo diga un juez con todo detalle para que lo sepamos. Sin embargo, se niega porque dice el jefe que hay que negarlo. Esto va en contra de esa libertad de pensamiento, de esa libertad de ideas que uno siempre ha defendido.

**A.P.A.**— *Hay una constatación de que quiebra el principio sobre el que se apoyaba toda la Ilustración, que era el examen y la crítica racional, es la capacidad de expresar individualmente las opiniones en función del libre uso de la razón propia. Quiebra desde el mismo momento en que se niega, por ejemplo, a los miembros de los partidos políticos la capacidad de utilizar su propio criterio racional para emitir un juicio sobre las situaciones, tanto las propiamente políticas como las de cualquier otra índole que tengan relevancia para la vida política, sustituyendo su juicio individual por el criterio de la dirección del partido en cada momento.*

**C.H.**— Eso es una lucha que se da en muchas cosas, y es una cuestión que afecta también a la creación artística, que unas veces es consciente y otras veces no del problema. Porque este problema indudablemente tiene que ver con la masificación, con la tendencia que todos tengamos que seguir una rama, una forma de la creación. En la creación artística, si observamos la historia del arte y vemos el valor que ha tenido en el pasado cualquier tendencia general en Europa, no existía la situación que hoy se da. En el Barroco, por ejemplo, Vivaldi y Bach no se llegaron a conocer nunca, pues las comunicaciones

eran muy difíciles, pero ambos escribían dentro de un mismo estilo. Se construían las casas también dentro del mismo estilo. ¿Cómo llegaba la influencia de ese estilo? Sin embargo, ahora, cuando se tiende a la masificación, el artista, de una manera consciente o no, lucha contra esa masificación. Hoy se cogen las cuatro generaciones que pueden coexistir en un momento dado, que pueden ser sincrónicas en este momento, y observamos que, a diferencia de otras épocas, cada uno escribe de una forma diferente, pero no cada generación, sino cada individuo.

**A.P.A.**— *¿Eso no contribuye también a que el arte sea mucho más difícil para el espectador o el oyente, en la medida en que no hay referencias compartidas?*

**C.H.**— Indudablemente, para el espectador y para el crítico, porque no tiene unos puntos de referencia, unos sistemas referenciales.

**A.D.G.**— *Eso se nota, por ejemplo, muchísimo, no sé si en música, pero sí en literatura. Ocasionalmente hay poetas muy difíciles de entender como algunos clásicos, pero el idioma de los poetas románticos tiene en general temas más accesibles que el de los poetas modernos. Cuanto más moderno un poeta, en general, más inaccesible desde el punto de vista estético, incluso lingüístico.*

**C.H.**— Hay un tema muy complejo que es el de la literatura, el de la poesía concretamente, ya que la literatura y la poesía trata con sonidos que tienen un significado, y entonces ahí la cosa se complica mucho, porque por mucho que quieras quitarle a la palabra mesa su significado, lo tienes asumido. En cambio, en la música, al tratarse de sonidos abstractos, que no tienen un significado concreto, la cosa es en principio más fácil, pero, sin embargo, existe el mismo problema, que se hace más complejo.

**A.P.A.**— *Hasta el extremo de que los compositores contemporáneos han sido acusados, quizá en mayor medida que ningún otro artista de la época, de inenteligibles, en el sentido de que los códigos, las referencias con las que se teje la creación artística, son tan difíciles de apreciar, de entrada, por el oyente, que hacen que sin una alta educación musical no pueda apreciarse un cierto tipo de obras. Incluso hay quien opina —esto comprendo que es una*

*crítica muy radical— que ha llegado a tal extremo, por así decirlo, la abstracción en la música, que el oyente está privado, en el fondo, de cualquier tipo de punto de referencia, salvo si mantiene la actitud voluntarista de aceptar que lo que le propone el compositor es por definición interesante. Pero eso significa una especie de acto de fe, que exige por parte del oyente una especie de aceptación previa de que lo que oye es una creación artística, porque no hay en realidad ningún tipo de punto de referencia común entre lo que, a priori, considera el oyente arte y lo que el artista considera arte.*

**C.H.**— En el mundo de la música hay mucho que hacer, porque es todavía escasa la capacidad de percepción musical, tanto en cuestiones sonoras, como en cuestiones temporales, es decir, en lo que se refiere a la capacidad del ser humano de poder simultanear ciertos sonidos como una unidad. En el Barroco, las gentes estaban habituadas a escuchar la música de su tiempo —y esto lo repiten bastantes críticos— sin distinguir las distintas voces en una fuga a cinco voces. Hoy un oyente medio, sin tener una gran capacidad, es capaz de distinguir perfectamente una fuga de cuatro voces sin ningún problema, porque nos hemos habituado, en nuestro oído, a saber que son voces diferentes sincrónicas en el tiempo. Y luego estamos también acostumbrados a distinguir más sonidos. Que esos sonidos estén luego relacionados con la belleza, que esos sonidos conformen un sistema estético, eso ya es otro problema. Pero es indiscutible que somos capaces de percibir sonidos, hoy, que hace cincuenta años eran imposibles de apreciar, como en el caso de la electrónica, en el que se hacen sonidos que no tienen armónicos y sonidos con armónicos falsos. Todo esto crea un mundo en el que todavía queda mucho por descubrir. Todo eso trae como secuela que gentes que no tienen la menor capacidad creativa, ni siquiera la menor fantasía, por medio de estos métodos ofrecen una obra que no tiene ningún valor y nos dan gato por liebre. Pero es que eso ha ocurrido siempre, porque hay que ver la cantidad de curas que han escrito misas en Re mayor, absolutamente tradicionales, que son inaceptables y que se han ganado el infierno del crítico para toda su vida. Y estos son sistemas de la tradición. También con sistemas de la tradición se puede dar gato por liebre. Lo que creo es que la actitud del público con referencia a este tipo de innovaciones debe ser más abierta, sin pretender encasillar aquello que

está sucediendo. Si yo tuviese, por ejemplo, que recitar a un japonés “ojos claros serenos, que por su dulce mirar sois admirados”, uno de los versos más bellos de la literatura española, el oyente japonés diría “a mí no me dice nada”. Tendrías que ir dándole una serie de claves para entender aquello, y a lo mejor, los japoneses que no saben castellano, en dos o tres años, acostumbrándose a la cadencia y a que aquellas palabras tienen un significado y que puestas en ese orden tienen un sentido, acabarían entendiéndolas.

**A.D.G.**— *Eso nos devuelve al comienzo. Estoy de acuerdo en que todo proceso de comunicación estética tiene que basarse sobre la posesión de claves comunes. Pero estábamos hablando de la enorme fragmentación que se produce en la sociedad contemporánea como reacción quizá contra masificaciones. Eso es una fragmentación de las claves, que produce un problema de comunicación estética genuino, insoluble, por la fragmentación de los códigos, e incluso, la inexistencia de los códigos. Podríamos llamar a esta situación la total anomia estética.*

**C.H.**— Ese es el problema. Volvemos más al principio todavía, quizá lo que se esté preparando y esté germinando sea un código común que, a lo mejor, dentro de unos años, diez, quince, veinte, no se sabe, unifique todo aquello y volvamos a tener entonces una estética como el Barroco, como el Renacimiento, como el Románico, y podamos entonces establecer unos códigos comunes a todo. Pero eso hoy no existe.

**A.D.G.**— *¿Pero hay posibilidad real de que exista o es un deseo piadoso postular su existencia?*

**C.H.**— A mí me gustaría que, por un lado, existiese, porque es más cómodo para el creador, y por otro lado, no me gustaría, porque indudablemente estarías mucho más sujeto.

**A.D.G.**— *Un problema es la fragmentación de claves, que dificulta objetivamente la comunicación. Y un problema distinto es si se puede crear sin claves. Lo segundo podría ser la reducción al absurdo de la libertad artística. No creo que haya ningún artista contemporáneo, por desafortunadamente individualista que sea, que no tenga maestro.*

**C.H.**— No, claro. A esos maestros los has ido dejando y luego te has convertido tú en tu propio maestro, te has creado tus propias claves que te sirven, y esas claves se identifican inmediatamente. Esto hace que la crítica diga, “otra vez una obra de fulano”, porque nada más empezar la ha distinguido. Entonces hay una crítica adversa. En cambio, al mismo crítico no le importa decir “qué maravilla, en cuanto escucho dos acordes de Mozart, sé que es Mozart”. En un caso el estilo, o la voluntad de estilo, es apreciable, y en otro es sumamente despreciado.

**A.P.A.**— *Eso demuestra una confusión total en la crítica que nos lleva de nuevo a la anomia estética.*

**C.H.**— Después hay otra cosa, me refiero a la creación, a la creación artística. Yo estudié unas formas clásicas, al igual que todos mis compañeros, y siempre pasaba lo mismo. Estudiabas, por ejemplo, la fuga, que es una forma musical muy estricta. Y te decían, lo primero es el sujeto, y luego viene el contra sujeto, que suele tener cuatro compases y una cadencia. En fin, se trata de algo muy estructurado. Como ejemplo se ponía una fuga de Bach. Pero, a continuación, nos decían: “aquí Bach rompe con las reglas, porque se las salta y fijaos qué maravilla”. Venía luego la forma sonata y nos decían, “fijaos, cómo Beethoven aquí se carga la forma sonata para crear más tensión”. Entonces un día dije: “entonces lo que no hay es una fuga, lo que estamos estudiando son las excepciones de la fuga, por lo tanto el canon no existe”. Las fugas que siempre me han puesto como ejemplo de genialidad son las que son excepcionales, las que rompen el canon. Porque las otras son inaudibles, son malísimas, no hay quien las aguante estéticamente hablando.

**A.P.A.**— *La excepción se puede producir sobre un entramado y ya no tenemos entramado. Pero tú añoras la existencia de un mínimo entramado.*

**C.H.**— Por lo menos para mí, sí.

**A.P.A.**— *Tienes la decencia intelectual y artística de reconocerlo, cosa que muy pocos artistas contemporáneos se atreven a reconocer.*

**C.H.**— Yo me hago mi canon, el artista quiere su canon.

**A.D.G.**— *Pero se entiende por canon una especie de artefacto, que tiene que tener una consistencia objetiva, interpersonal.*

**C.H.**— Esto me recuerda una reciente discusión con mi hijo Pedro, que sabéis que conoce muy bien mi obra. Pedro me decía: “Si escribieses de otra manera sería más fácil, pues algunas veces tengo que perder mucho tiempo en explicar muchas cosas de tu música. Si tú la hubieras escrito de otro modo no tendría que hacerlo, pues tu pensamiento metido en el canon de la tradición sería más fácil de captar”. Yo le decía que eso sería una traición a mi pensamiento, que mi pensamiento necesita de una cierta complejidad, para poder sacar de esa complejidad mi idea. Ese es mi camino. Por ejemplo, el tiempo es la causa de que las cosas no ocurran simultáneamente, y lo que hago es ampliar la simultaneidad, la sincronía. Tu coges un ser vivo, que tiene una vida muy corta, esa vida resulta que es sincrónica con un momento de tu vida, y si tu comparas tu vida con la del cosmos, también tu eres medio minuto de la vida del cosmos. Lo que hago es ampliar ese sentido de la simultaneidad, y lo que es un instante, puede ser para mí treinta segundos. Eso para mí es simultáneo, aunque dentro de los treinta segundos nunca se produzca exactamente igual, microsegundo por microsegundo, esa simultaneidad. Y eso tiene una forma de escribirse. Y Pedro dice que con esa forma de escribir se impide que mi obra sea fácil de tocar.

**A.D.G.**— *Y requiere por tanto mucho más ensayo, y es mucho más difícil de interpretar. Y, tal vez, la representación no sea fiel por falta de la comprensión adecuada del director.*

**C.H.**— O del propio intérprete, que está acostumbrado a que los músicos, en eso que hemos llamado sincronía, siempre toquen juntos. Y ahora vengo yo, y les digo, “no, yo no quiero que toquen juntos, quiero que Uds. toquen lo que está escrito, individualmente”. Entonces a ellos se les quita una responsabilidad, y muchas veces hacen lo que les da la gana, de forma que están traicionando mi obra. Escrito de la manera tradicional, sería mucho más fácil, porque entonces estarían sujetos a tocar juntos lo mismo. Cuando las gentes ya se han acostumbrado, en “La Consagración de la Primavera” de Strawinsky, o el Concierto de violín de Bartok, a aceptar un cierto tipo de música, nosotros les proponemos otra cosa totalmente diferente, en donde tienen que aprender a escuchar la sincronía de otra manera, en donde



hay una serie de sonidos que no van a saber de dónde vienen, y los tienen que enmarcar, y en donde esos sonidos están dentro de una estética del intérprete, que obliga a los músicos a tocar independientemente del compañero, en una orquesta donde llevan treinta años tocando juntos. Cuando, además, esa orquesta se ha apreciado precisamente por lo bien que tocan juntos, pues, claro, se produce el desequilibrio.

**A.P.A.**— *Yo creo que si ha hecho fortuna la tesis de Ortega sobre la deshumanización del arte no ha sido esencialmente porque nos remite a problemas más hondos o más permanentes de la estética o de la creación artística, como por ejemplo, la tensión entre lo que se entiende que son los cánones y lo que se entiende que es la subjetividad del artista y la capacidad de creación. En el fondo lo que se da, con la tensión entre ambas cosas, en el arte contemporáneo, tanto en la música como en las artes plásticas, es precisamente la dificultad de hacer que sobreviva un cierto canon cuando la libertad subjetiva de los creadores ha roto los puntos de referencia. A eso, creo, es a lo que responde el interés que tiene la obra de Ortega todavía hoy, porque en el fondo va más lejos de la contraposición entre el canon dominante de su época, que podía ser todavía el posromántico, para ser exactos, y la ruptura con ese canon en su momento.*

**C.H.**— ¿No crees que estamos ante la necesidad de buscar ese canon, y que ese canon va a venir después?. Va a venir cuando nuestra forma de escribir esté superada por las siguientes generaciones, y entonces se pueda establecer un canon de lo que nosotros hemos hecho. Entonces el tiempo unirá a figuras que hoy aparentan estar alejadas unas de otras. Cuando se estrenó el “Pájaro de fuego”, aquello pareció que era la verdadera revolución. ¿Cómo aquellas gentes no se dieron cuenta de que entre la “Gran Pascua Rusa” de Rimsky—Korsakoff y esa obra hay muchísima relación? ¿Cómo no se dieron cuenta de que estaban y muy cerca? ¿Cómo es posible que la innovación resulte, por así decirlo, tan innovadora que oculta lo que debe en el fondo a la creación anterior? Nosotros ahora estamos en la necesidad de buscar un canon, y ese canon, sin darnos cuenta, dentro de veinte o treinta años aparecerá como algo lógico y natural. Las cosas pasan a los diccionarios y a las enciclopedias cuando realmente han pasado;

entonces es cuando se puede hacer un estudio de ellas. Lo que es muy difícil es descubrirlas en el momento de crearse. Yo creo que la autopsia solamente se puede hacer con un cadáver, y ahora estamos quizá intentando hacer la autopsia a un ser vivo.

**A.D.G.**— *Pero hay elementos más objetivos con los que no sé si estamos de acuerdo y ni siquiera sé si conocemos los datos. No sé si estamos pensando que la distancia entre el artista y el público es mucho mayor ahora que en el pasado. Las innovaciones de Beethoven, por ejemplo, no produjeron un rechazo, no había un distanciamiento entre el creador y el público, como parece existir ahora. O, por el contrario, ¿la situación de ahora es comparada a la de entonces? No sé en qué estamos. Escuchando a Cristóbal me ha parecido pensar que es precipitado suponer que el público esté más alejado de la música que se produce hoy de lo que lo estuvo el público de Beethoven del propio Beethoven.*

**C.H.**— No, yo creo que estamos en una situación estadísticamente muy parecida, porque indudablemente el estreno de Las Bodas de Fígaro conmovió a doscientas personas, que a lo mejor tenían relación con cuatrocientas o con quinientas más. Si se enteraron dos mil personas del estreno de Las Bodas de Fígaro en Viena aquella noche, hubiese sido multitudinario. No creo que pasasen de las doscientas o trescientas personas. Hoy en esta sociedad de masas, hay conciertos que se transmiten por la radio. El mínimo público que escucha "Radio Dos", por ejemplo, a lo mejor son cuarenta mil personas en España. Por tanto, estamos viendo a cuarenta mil personas en un estreno, y eso es muchísimo para un arte que, por definición, es minoritario, minoritario con vocación de mayoritario, pero hoy por hoy minoritario.

**A.D.G.**— *En este momento, por ejemplo, en Estados Unidos se puede decir que hay más personas que estén leyendo a Flaubert que en Francia hace un siglo. La diferencia es que las quince mil personas que en Estados Unidos están leyendo a Flaubert lo están haciendo porque están haciendo tesis doctorales, enseñando en las universidades, etc. De eso no se puede desprender que existe un contacto genuino entre la sociedad norteamericana y la obra de Flaubert. Son sociedades muy grandes, con enormes sub-*

*venciones, con muchos estudiantes, etc. La pregunta se podría formular así, ¿La música contemporánea tiene tanta importancia en un hombre culto medio, como la tuvo en la época de Mozart? Recordando la época de Mozart, el número de gente culta era muy reducido, pues la mayor parte de la población era analfabeta, pero las personas cultas tenían una verdadera afición musical.*

**C.H.**— Yo creo que la música en general ocupa hoy más espacio que antes. La música contemporánea, paradójicamente, ya quizá menos, porque lo que se hace es un gran consumo de la música tradicional. En la época de Mozart, en cambio, se escuchaban únicamente obras escritas en los últimos cincuenta años, salvo la música religiosa tradicional, que se mantenía como tal en el canto gregoriano.

**A.D.G.**— *Ahora sin embargo, la situación se ha invertido, la parte principal yo creo que se la lleva la música romántica y el barroco, pero la cuota de la música moderna es efectivamente más pequeña.*

**C.H.**— Porque necesita una vocación de querer escucharla.

**A.D.G.**— *Por tanto, se puede hablar de una relativa crisis en la relación público-autor.*

**C.H.**— No existe crisis, al revés, es un momento muy favorable para la relación público-música en general, pero sí existe crisis de público y música de su tiempo.

**A.P.A.**— *Esto que es muy interesante, nos puede llevar a una reflexión más extensa que se puede utilizar para todas las artes. En otras épocas el hombre culto era esencialmente un hombre que se movía en dos ejes. Por un lado tenía una cultura heredada, que básicamente comprendía la esencia de la tradición —tanto filosófica como estética—, los grandes maestros, y no todos porque había algunos olvidados, y por otro lado se nutría de las artes, del pensamiento y de la literatura de su tiempo. Y no tenía otra opción, no podía recurrir como hoy día a clásicos olvidados, porque no tenía ediciones al alcance de cualquiera en muchos idiomas. No, en aquel momento había que saberse Aristóteles, Platón, los clásicos de la antigüedad más importantes y nada más. En cuanto a la música prácticamente pasaba lo mismo, salías del gregoria-*

*no para entrar directamente en Mozart, pero no había intermedios. Lo mismo sucedía en las artes plásticas, aunque quizá no tanto en las grandes colecciones de los príncipes y en algunas iglesias y monasterios. Pero el hombre medio culto, y desde luego el que no había viajado mucho, prácticamente no conocía más que estampas de algunos de los grandes maestros, y conocía el arte de su época y del pasado que existía en su ciudad. Ese era su panorama estético. Sin embargo, ese tipo de público era capaz de apoyar al artista de la época o comprenderlo con mucha más intensidad quizá que nuestro público actual.*

**C.H.**— Existe también ese afán de mitificación, que se hace siempre con el arte del pasado. Los grandes creadores del pasado hicieron su obra como individuos y, además, sometidos a las normas de una sociedad. Eso quiere decir que debemos prever la posibilidad de que los creadores de hoy, dentro de doscientos años, estén mitificados.

**A.P.A.**— *Bueno, yo estoy convencido de que lo estarán, pero siempre y cuando —y este es el punto clave donde yo creo que Ortega apuntaba— el arte de nuestra época, para que pueda alcanzar ese grado de comprensión se refiera a conceptos que hagan inteligible lo que estamos haciendo desde el punto de vista humano.*

**A.D.G.**— *Una cosa es lo que puede dar de sí el lenguaje, y otra, distinta, es hasta qué punto se puede ir demasiado deprisa, sin incurrir en la pérdida total del contacto con el público, y hasta qué punto, una vez que se ha perdido el público se puede seguir manteniendo la creación. El problema es que el destinatario de la obra artística se evapore porque el artista iba demasiado deprisa o porque ha sido excesivamente personal, lo que representa un verdadero problema de contacto con la realidad, desde el punto de vista del propio creador. Eso no tiene que ver con los límites estructurales de la creación porque no conocemos cuales son; seguramente los límites están lejísimos. Probablemente esa realidad se compone de gente muy relacionada con el propio creador, y el problema es que se rompa el contacto con ella.*

**C.H.**— A eso es a lo que me refería yo antes. El problema es la capacidad de percepción. El ser humano es todavía es capaz de percibir muchas cosas, y creo que debemos desarrollar su capacidad de

hacerlo. Pero la capacidad de percepción se refiere también a la belleza. Yo intento hacer belleza, aunque muchas gentes dicen, ¡qué horror!. Intento crear una forma en el espacio, una forma de tiempo, en la que, como decía antes, las cosas en ese tiempo no sean simultáneas sino que se encuentran una detrás de otra, resultando, en total, que la obra algo simultáneo, porque cuando estoy haciendo la obra tengo la capacidad de ver la obra en su totalidad, aunque esté en el tiempo. Y sé dónde necesito más intensidad, o más o menos densidad de sonido. Eso lo ves como ves un cuadro en el tiempo. Para mí eso es un espacio sincrónico, que a lo mejor dura media hora, pero sigue siendo un espacio sincrónico.

**A.P.A.**— *Y en esa cuestión no te has apartado del canon tradicional, porque en definitiva esa concepción de la obra es en tí la misma que había esencialmente en las creaciones del pasado.*

**C.H.**— Exactamente igual. Mantengo —y ahí no doy ningún tipo de libertad— lo que yo llamo la macroestructura, la macroforma de la obra. Hay algunas obras en las que puedes cambiar las diferentes estructuras de que están compuestas, pero son excepciones y creo que no afectan a la integridad de la obra. En el resto tengo muy claro que una obra es un paquete, y que ese paquete está lleno de cosas, que algunas veces se colocan de una cierta manera y otras de otra, pero el paquete está fijo. Ahí no me he apartado nada de la tradición. Hay otros compositores que sí se han apartado, y hasta admiten que la obra sea una cosa de tipo aleatorio, pero eso es algo que a mí se me escaparía, quizá por mi tradición mediterránea, que se relaciona con el concepto de forma.

**A.D.G.**— *La tradición como sistema de referencias compartidas nos lleva a otra cuestión, la de los criterios de apoyo a las nuevas creaciones artísticas. Yo conozco a muchos creadores, y en general casi todos son partidarios del despotismo ilustrado, calificando así a un sistema de protección de las artes impulsado desde el poder por hombres cultos, capaces de comprenderles. Las sociedades democráticas, sin embargo, tienen otro método. Se supone que nadie puede decidir sin consultar con la mayoría, con todos en último extremo, a qué han de dedicarse los recursos públicos, y esto se aplica también para las artes. Si existen referencias com-*

*partidas, esto no suscita problema, pero si existe una fragmentación de estilos, fragmentación de gusto, fragmentación de tendencias parece que ello obliga a distribuir los recursos que hay que repartir juzgando qué obras son buenas o malas, según el criterio de la mayoría, o a distribuir esos recursos en forma de cuotas proporcionales a los apoyos sociales que, respectivamente, pueda tener cada tendencia, lo que conduce a una gran confusión, pues se prescinde de toda referencia al valor y, además, no se sabe cómo acreditar con certeza el apoyo social con que cada una cuenta.*

**C.H.**— Estoy de acuerdo en esto que hemos llamado el despotismo ilustrado. Creo que una de las cosas más significativas que tienen los museos americanos, sobre todo los museos privados, es que están hechos de modo individualizado, en ellos estás viendo la forma de pensar de una persona determinada. Yo haría eso mismo en la política cultural, no haciendo un sólo museo de arte contemporáneo o una sólo orquesta nacional, sino dando opción a que diversas tendencias se expresen en todo el país, estableciendo una cuota mínima de calidad. Ciertas cosas se dice que son arte y, sin embargo, no pasan de ser artesanía. Hay que dar la oportunidad a gentes que tengan una formación, que hayan demostrado que tienen una sensibilidad, que tienen una capacidad de comprensión, encargándoles la tarea de elegir y dejándoles un espacio de tiempo suficiente para que demuestren lo que consiguen. Luego se verán y juzgarán los resultados. Es decir, hay que llevar la iniciativa de las personas competentes a las instituciones, al Estado. Porque lo que es terrible es que el Estado tenga que distribuir los recursos casi por orden alfabético.

**A.P.A.**— *Esto plantea una cuestión muy importante. Una cosa es que el Estado cree un marco jurídico en el que se permita la existencia de iniciativas de toda índole surgidas y sostenidas por la sociedad y los individuos y otra cosa es que el propio Estado suscite iniciativas, las apoye financieramente y, en cierto modo, sea coautor de esas iniciativas. En una palabra, una cosa es crear un marco jurídico favorable a las iniciativas culturales y después abstenerse de intervenir directamente, y otra es tener que decidir acerca de lo que se apoya o no se apoya de forma directa en la creación artística.*

**C.H.**— En la cultura yo creo que habría que tener cuidado. En lo que se refiere a la política musical, por ejemplo, no se puede encargar a un chico que termina en el Conservatorio, o que ni siquiera ha ido al Conservatorio, sino que tiene buenas ideas, una obra para la Orquesta Nacional porque eso es aberrante. Creo que debe de haber más caminos, para que este chico que termina en el Conservatorio o tiene buenas ideas pueda demostrar lo que sabe y, al cabo de un cierto tiempo, aunque diga lo que diga, y haga lo que haga, pueda llegar a la institución más importante a encargarle una obra y presentarla ante el público. Creo que una buena política cultural, en este caso, es darle a esa persona la opción a que haga todo lo que sepa hacer, sin apostar demasiado en los primeros momentos, pero procurándole ayudas.

**A.P.A.**— *Y no cabe la posibilidad de que se piense en apoyar a la creación contemporánea como se apoyó en muchos casos a la creación antigua, dejando que lo hagan espontáneamente los que puedan hacerlo, sin necesidad de que intervenga el poder público como tal.*

**C.H.**— Eso es difícil en algunos campos, como por ejemplo en música. La música es un arte carísimo, por eso en España ha habido poca música, en el siglo XIX. No ha sido por incapacidad del pueblo español, sino por la penuria económica del Estado y de la sociedad española. El hacer un concierto de una obra nueva con una orquesta cuesta mucho dinero, hay que pagar al editor, hay que sacar las copias. Mientras que tocar una obra de Beethoven es más fácil, está ahí y no hay dificultades. Por eso el Estado tiene que apoyar este tipo de iniciativas, pero tiene que apoyarlas por otras vías.

**A.P.A.**— *Estoy pensando en términos de ayudas fiscales y en los estímulos al mecenazgo.*

**C.H.**— El inconveniente de la música es que no es un bien material. Porque tu compras un cuadro de un pintor que tiene veinte años y a lo mejor haces una gran inversión, mientras que encargas y ejecutas una sinfonía de un chico de veinte años y vale hoy exactamente igual que dentro de treinta, porque no es un bien material, tangible. En cambio te ha costado mucho más hacer que se toque esa sinfonía que el cuadro.

**A.P.A.** —Creo que en una sociedad democrática —recuerdo que Alvaro escribió unos artículos hace un par de años sobre este asunto— el Estado tiene muchas dificultades para ser déspota ilustrado. No nos olvidemos que el despotismo ilustrado se apoyaba en el pilar de la monarquía absoluta, a pesar de que lo hiciera con ánimo ilustrado. La realidad es que el Estado contemporáneo, en su versión democrático-liberal, es muy difícil que pueda actuar como un verdadero déspota ilustrado, incluso aunque se lo propusiera en serio. El contexto político cultural y social no es el mismo, y el Estado no acaba de desatarse en el fondo de las ataduras de su época, y no se atreve a apostar por una opción estética concreta con decisión, porque no se siente con legitimidad para imponerla. Entonces comete el error de intentar ser déspota ilustrado a medias, o sea, de utilizar el dinero público en demasía en una determinada dirección, sin la valentía de apostar definitivamente por ella, con lo que acaba por fracasar en todos los sentidos. Ante esta situación, tendríamos dos posibles modelos. Uno, mantener el modelo de intervencionismo limitado, que es el que nos caracteriza actualmente, y que se parece mucho al de las cuotas, que Álvaro mencionaba antes, o a la lista por orden alfabético a la que tú te referías. Todo el mundo recibe un poquito y eso es, en el fondo, lo que toda la Administración cultural sabe que le conviene, porque es la manera de no indisponerse con nadie y dar a todo el mundo una parte. Ese es el modelo que en Francia se ha practicado, y que en España de alguna manera se sigue practicando, siempre en tono menor, porque tenemos menos dinero. Desde luego, este modelo es el predominante en nuestra época en la Europa continental, al margen del color político de los gobiernos. La segunda visión sería la anglosajona, sobre todo la americana. En ella es la sociedad contemporánea la que crea y sostiene a las artes, mientras que la Administración apoya aquello que está absolutamente consolidado en su estimación crítica, con lo que siempre irá por detrás, y además, se ocupará principalmente del mantenimiento del legado cultural del pasado. Ese es un modelo que depende esencialmente de que haya instituciones privadas, o personas en las instituciones privadas, que tengan interés en hacerlo, porque si no las hay, si estas personas no existen, si no hay, en definitiva, mecenas genuinos, no mecenas-estrategas



*empresariales, que son simples buscadores de publicidad, nunca se va a promover aquello que no esté previamente consolidado entre el público. Esta es la gran crítica a la creencia ingenua de que el patrocinio y el mecenazgo privados van a resolver los problemas. Los pueden resolver cuando son auténticos, pero no si sólo se proponen resultados publicitarios o espectaculares.*

**A.D.G.**— *Y siempre que tengan la actitud correcta, basta recordar lo que pasó en los Cursos de Verano de la Universidad española. Se han convertido en cosas dirigidas a obtener publicidad rápida, muy lejos de cualquier propósito serio de divulgación o de enriquecimiento cultural.*

**C.H.**— Es inconcebible que en una Expo universal, organizada por un partido socialista, —cuidado, que estoy hablando de un partido socialista—, sea el asesor musical Plácido Domingo, que lo único que va a traer es el espectáculo “Carmen”, que es lo que ha hecho. La música se pone así al lado del espectáculo. No tengo nada en contra de Plácido Domingo, que canta muy bien, pero eso era una contradicción con el sentido global de la Exposición, que pretendía mostrar de alguna manera el camino de la innovación.

**A.P.A.**— *¿Existe en nuestra sociedad, o se crea en ella con facilidad, el tipo humano que es el genuino mecenas?*

**C.H.**— Yo creo que no, ese es el problema. Y por eso la Administración no tiene más remedio que intervenir.

**A.D.G.**— *Puede suscitarse el burócrata adecuado, el burócrata inteligente, que no apueste a corto plazo y que no convierta en propaganda lo que tendría que ser promoción de cultura, a pesar de que lograrlo es muy complicado.*

**C.H.**— Desde el punto de vista de la ética de la política, creo que sería más ético buscar a personas capaces que entrasen en la Administración y que practicasen, entre comillas, una política cultural ilustrada.

**A.P.A.**— *Te voy a hacer una reflexión acerca de eso. El despotismo ilustrado está muy ligado en su origen precisamente a la constatación de que el déspota, por sí mismo, no puede imponer una idea estética. La idea estética se la tiene que proporcionar la opi-*

*nión ilustrada y para eso se crearon las academias de arte en Europa. Es decir, los déspotas ilustrados se consideraban incapaces de determinar ellos mismos el gusto, pero consideraban que estaban al servicio de un ideal de utilidad pública, de educación de la población, de mejora de las condiciones de vida, en el que se incluían unas ideas estéticas. A este ideal asociaban a los artistas, para que fueran ellos los que determinaran el tipo de arte que era necesario promover. Era la asociación del poder con la opinión artística dominante, que en la segunda mitad del siglo XVIII era el neoclasicismo. Está claro que en nuestro siglo no estamos en la misma situación ni podemos tener la misma actitud.*

**C.H.**— Pero fíjate lo útil que sería, por ejemplo, que en España, donde en estos momentos hay veinte orquestas, en las diferentes autonomías, el Estado dijera: “Yo promocio cuatro conciertos al año, dentro de su temporada, con tal de que Vds. estrenen una obra de un compositor”. El gerente de la orquesta seleccionaría así al compositor, sabiendo que todos los años el Ministerio de Cultura le va a ayudar a promover la nueva creación musical. De otra manera, a las orquestas les resulta mucho mejor tocar a Beethoven, tiene más público y más éxito y les sale más barato, porque Beethoven no paga derechos de autor, ni paga derechos de edición. Que sea el Estado y que sean las orquestas los que promuevan así la nueva creación musical sería bueno, sin que el Estado intervenga más allá de un punto, dando apoyo y libertad en lo restante a orquestas y compositores.

**A.P.A.**— *El problema sería el control de calidad, pues, volviendo a la realidad, vemos que la estructura autonómica está viciada. ¿Cómo evitar que se promocióne sólo a los artistas locales?*

**C.H.**— Ese control de calidad es difícil. En este momento hay comunidades autonómicas que promocionan a autores locales de muy poca valía, con grabaciones impresionantes de discos y publicaciones de partituras que han costado millones y que se quedan guardadas en los almacenes. Esto es una pérdida de esfuerzo y un terrible dispendio.

**A.D.G.**— *Eso tiene que ver en el fondo con la incapacidad de percibir la existencia de una cultura española, que va mucho más*

*allá de los límites autonómicos, y está encuadrada en la cultura occidental.*

**C.H.**— Yo creo que sí, que desgraciadamente es así, porque yo me siento gallego, me siento catalán, me siento andaluz, porque me siento español. Para mí un compositor, por el hecho de haber nacido en un sitio no adquiere un mayor valor específico, lo importante es que sea bueno.

**A.P.A.**— *¿Crees que en estos días aún se puede hablar de una cultura española, una síntesis cultural donde se contenga todo el devenir histórico de España, como nación que agrupa a todos los pueblos que la integran?*

**C.H.**— Lo que a mí hoy, con el sentido de la música de lo que llamamos España, me parece absolutamente ridículo es tener que ir todavía disfrazados de músicos catalanes, andaluces o gallegos. Que es lo que hacían antes Albéniz y Granados, que en su caso se disfrazaban de andaluces. Fijate que Albéniz y Granados son catalanes, o sea, que se tuvieron que disfrazar de andaluces para que la gente los tomase un poco en serio. Eso, el disfrazarse de algo, considero que es totalmente absurdo. Si se es catalán, pues se es catalán, no hace falta disfrazarse. Sí creo que hay ciertas cosas que son españolas, que reflejan nuestro carácter en el sentido de la forma, en el sentido del dramatismo, en el sentido del color. Todo eso es español, y eso se aplica también a la música contemporánea. Y creo que ahí todavía existen ciertas características que responden a nuestra tradición cultural.

**A.D.G.**— *Pero, ¿crees que eso se puede aplicar a la música española en general o cabría distinguir claramente una música catalana de la música gallega y ambas de la española?*

**C.H.**— Yo creo que hoy, tal y como están las cosas en la creación musical, difícilmente se distinguiría una música catalana de una música gallega si no te disfrazas deliberadamente de catalán o de gallego.

**A.P.A.**— *Y, por último, ¿tiene la música española algo particular, específico, que le distingue del resto y que permite agrupar a músicos de distintos orígenes bajo la rúbrica de músicos españoles?*

**C.H.**— Los músicos de los que hemos hablado, catalanes, andaluces, gallegos, los buenos, son profundamente españoles. Y creo que son más españoles que otra cosa. Siempre hemos dicho que existe una tradición musical mediterránea que se ha confundido por tradición con la música impresionista. Nunca he llegado a entender cómo explican ciertos críticos la música mediterránea antes de inventarse el impresionismo.

**A.D.G.**— *Decir que son más españoles que otra cosa es muy acertado. Es posible afirmar que tienen unas propiedades peculiares dentro de España, pero que si los comparas con los alemanes o los ingleses, te das cuenta de que están muy cerca de un tipo, que se puede llamar tipo español.*

**C.H.**— Ahí sí son diferentes. Tu comparas a los músicos españoles y a los ingleses, y los unos tienen características españolas y los otros inglesas. ¿En qué consisten esas características? Hay una cosa muy curiosa: si a un compañero tuyo del colegio lo dejas de ver treinta años, no le conoces en su físico actual, pero le has reconocido, por las características que han quedado impregnadas tanto en tu memoria como en su físico. Eso es lo que pasa con la música de cada país. Purcell, por ejemplo, es más inglés que Haendel. Esto es indudable porque, Haendel, en el fondo viene de una tradición centroeuropea que aquél no tiene. Lo mismo ocurre con otros compositores y mucho más con los buenos de nuestro tiempo. ■