

terado. A diferencia de lo que sucede en otras naciones golpeadas por la Historia –y que, como Alemania o Austria, reparan con mayor rapidez su tejido musical–, España se exhibe como un país muy periférico, contumaz en su casticismo, empecinado en una insensatez neurótica que dura siglos. A todas luces, el problema de la música culta española es que demanda una cohesión que nunca existió. Ciertamente, en nuestro país prosperan fenómenos musicales bien localizados: el flamenco forma una cultura que en Andalucía se asume desde la niñez, en el Levante mucha gente interpreta música y una similar afición se exterioriza en la actividad coral del País Vasco. Pero eso no basta. Pensemos que, al igual que sucede con el flamenco en su territorio, en la Viena de Mozart se vivía de forma unánime la expresión musical. La diferencia entre un genio y un aficionado era de intensidad: el conde que le encargaba unos cuartetos a Haydn, los compraba para luego ejecutarlos por sí mismo. De ahí que, en los lugares donde la música culta permanece activa, el público que asiste a los conciertos corresponda, en diverso grado, a ese mismo patrón.

Por desgracia, la música clásica, entendida como espectáculo, sufre una crisis de largos alcances. El espectador mayoritario ya no sabe tocar un instrumento, y por consiguiente, tampoco sabe distinguir por qué es mejor o peor una determinada pieza. Por regla general, se aísla en su propia pasividad. En el mejor de los casos, cuando es culto e informado, admira el fenómeno desde fuera, como algo que es propio de profesionales. A otro nivel, detectamos esta misma crisis en algunas composiciones herederas de la vanguardia: cada vez menos virulentas, menos abstractas, con un templado lenguaje que, no obstante, le sigue pareciendo al público una rareza.

Nótese que esta reticencia en torno a la música contemporánea conlleva un tópico: el de que se precisa entender sus claves. Aunque suele aparecer a menudo, sobra este planteamiento. Cuando una obra llega al público de forma lúdica, el disfrute está casi asegurado. Subrayo esta idea central: hay que desbloquear el acceso. En Francia hay talleres de sensibilización que practican esta idea. Y con todo, resulta demasiado frustrante que no lleguemos a transmitir al público las claves de una pieza moderna. Por supuesto, no insisto en que una determinada obra actual tenga que gustar, pues ello depende de un proceso selectivo que también afecta a otro tipo de creaciones. Al fin y al cabo, tampoco podríamos soportar la escucha de todos los valeses. La historia ya se ha encargado de filtrar los más inspirados, que son los de la familia Strauss.

Señalo esta zona de confluencia entre lo contemporáneo y las inclinaciones personales porque, en otro sentido, revela procesos de identificación. En esta línea, hay casos tan singulares como el de Frank Zappa, rockero norteamericano y típico producto de un país que tiene el privilegio de pensar que está inventando el mundo. Sin complejo alguno, Zappa decide que Edgard Varèse le gusta antes que el rock, y que además le gusta de la misma manera: no analíticamente. Le entiendo bien. Cuando era adolescente, me fascinaba Stockhausen. A decir verdad, no comprendía su música, pero ésta me seducía. Con el paso del tiempo, he conseguido descifrar sus estructuras seriales, pero eso no mejora el entusiasmo que me provoca este compositor. Lo mismo advierto en otros autores cuya obra descubrí siendo muy joven y que me dispongo a citar.

Mi referencia, a esa edad, era la generación de Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Carmelo Bernaola. La valentía de aquel grupo me parecía enormemente atractiva. Movidos por la inquietud propia de aquellos años, recurrían a la electrónica e incluso coqueteaban con la *performance*. De otra parte, también compusieron bandas sonoras muy sugestivas. Los ejemplos podrían multiplicarse en este campo. Recuerdo que ví cuatro veces *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, movido por la soberbia partitura de Luis de Pablo. Aunque en su faceta de compositor culto ha ido mucho más lejos que en la fílmica, Antón García Abril también acumula una copiosa experiencia en este área. Coincidimos no hace mucho en un jurado, y hablé con él sobre su trabajo en *Los tramposos* (1959), de Pedro Lazaga. Me comentó que procuraba seguir la línea de los compositores que participaron en el cine italiano de los cincuenta. Esto es algo que, en efecto, se advierte en la cinta de Lazaga, cuya música me parece asombrosa por su vitalidad y asimismo por su ambición. El influjo italiano también afectó a Bernaola, discípulo en estas lides de Francesco Lavagnino. El propio Carmelo hablaba de la rivalidad entre los *lavagninistas* y los *rotistas*, o partidarios de Nino Rota. Con todo, pese a que los compositores españoles que hicieron música de cine en aquel periodo concedían importancia a ese oficio, su ánimo fue erosionándose y al final pensaron que no era tan gratificante. El cine supuso una buena salida económica, pero no permitía colmar ambiciones creativas del modo que se intuía en maestros como Rota.

Se puede decir que el ejemplo de estos músicos fue substancial para los compositores de mi generación. ¿Dónde situar, con esta certeza, mi

trayectoria personal? En lo efectivo, cuando empecé a recibir clases de Luis de Pablo, ya me consideraba alumno suyo desde años antes. Fue un privilegio, y lo mismo puedo decir de otros contactos con Bernaola o Halffter. Me permito aquí un cierto contrasentido: es obvio que el autodidactismo ha sido la única cátedra válida en la creación del siglo XX —Stravinsky, Schoenberg o el propio Luis de Pablo son autodidactas—, y sin embargo, compartir experiencias con aquel grupo de maestros fue enormemente enriquecedor.

Una constante de buena parte de estos creadores es la necesidad de explicar su música. No olvidemos que en la escuela de Darmstadt las clases de composición fueron sustituidas por clases de análisis. Este hecho queda ligado a otros igualmente significativos: los conciertos se hicieron historicistas y los programas de mano se tornaron guías instructivas y detalladas. Es triste, porque todo eso significa que el público pierde las claves de aquello que va a encontrar en la sala de conciertos. Seguramente, es un proceso inevitable.

No censuraré este desconocimiento, pues todos carecemos de instrucción en determinadas materias. Asunto distinto es que el desorientado pretenda estar orgulloso de su ignorancia. En nuestro país —y durante demasiado tiempo— hemos padecido esa soberbia peculiar del analfabeto.

Otro inciso confirmará lo dicho. En la actualidad, determinar las zarzuelas de alta calidad implica bastante erudición. No es difícil razonar esta complejidad. Entre otras cosas, porque la abundancia de títulos es desmedida. El público de la época, encantado de no saber y cargado de razones, favoreció que proliferasen como setas los espectáculos teatrales de bajo nivel. En clave biológica, hay una lectura posible en los más de cinco mil títulos que custodia la Sociedad de Autores: entender que la zarzuela asumió una estrategia reproductiva. La propagación masiva favorece que algún espermatozoide alcance su meta. Por desgracia, un determinado tipo de audiencia es quien vino a sustentar dicho exceso.

Frente a esta desorientación, y con ánimo divulgativo, hay en nuestra historia casos muy sorprendentes de iniciativa política. Esta peculiaridad puede ejemplificarse a partir de quien fue director de Bellas Artes en los años cincuenta, Luis González Robles, promotor de nuestra vanguardia pictórica en su difusión internacional. Aunque era un decidido franquista, logró exportar a nuestros creadores —Saura, Chillida, Oteiza...— con una eficacia que posiblemente no se ha vuelto a