

Ernesto Halffter en la encrucijada

Enrique Martínez Miura

En 2005, Ernesto Halffter hubiera cumplido cien años. Su muerte, ocurrida el 5 de julio de 1989, al estar todavía tan próxima en el tiempo, nos inclina tal vez a pensar que el compositor sigue siendo nuestro contemporáneo. Sin embargo, su carrera como creador estaba llamada a extenderse a lo largo de muy diversas etapas históricas, fruto de un dilatadísimo discurrir vital, de 1920, en que firma su primera composición, *Crepúsculos*, para piano, escrita a los quince años, hasta 1988, en que clausura su catálogo con una serie de partituras de fallesco entronque por su título y con la que rinde homenaje –siempre desde el teclado– a tres compositores españoles. Casi siete decenios, en definitiva, de composición en los polos de dos situaciones históricas españolas radicalmente distintas: los años veinte de la dictadura de Primo de Rivera, pero también de la efervescencia cultural que dió vida a la II República, y los ochenta del gobierno socialista y el desencanto experimentado por la política luego de la Transición Democrática.

La producción no especialmente prolífica de Halffter, en relación con la activa longevidad, provoca tal vez una primera imagen desenfocada de un autor cuya figura histórica se ve rodeada de no pocos malentendidos y falsas expectativas. En este sentido, las relaciones con su maestro principal, Manuel de Falla, al que conoce en 1922, y la entusiasta recepción de sus primeras obras por parte del influyente crítico Adolfo Salazar, quizá contribuyan a desvirtuar más que a definir con nitidez la verdadera naturaleza de la estética halffteriana, por un lado, y su auténtico peso en la historia de la música española, por el otro.

En lo fundamental, la formación musical de Ernesto Halffter tuvo carácter autodidacta, marcado inicialmente por algunos antecedentes familiares, como el de su tío materno Ernesto Escriche, pianista profesional del que apenas quedan datos. También recibiría lecciones algo más sistemáticas por parte de Ernesto Esbrí y Fernando Ember. Este último pianista sería el que, al estrenar *Crepúsculos* de su alumno en 1922, en el Hotel Ritz de Madrid, conseguiría atraer la mirada de Salazar sobre el jovencísimo nuevo creador. Para la personalidad estética de Halffter, fueron los sucesivos descubrimientos de los grandes auto-

res del momento –Ravel en Francia, Falla en España– los que marcaron decisivamente su trayectoria posterior.

Es evidente que la sombra de Falla ha marcado la crítica y la historiografía surgidas sobre Ernesto Halffter. El autor de *El amor brujo* reconoció en la joven figura emergente al único discípulo que continuaba en lo sustancial sus presupuestos estéticos. Por supuesto que esta afirmación debe matizarse en lo estilístico. Halffter no prolonga obviamente en sus obras mayores al Falla más racialmente nacionalista, el de los ballets *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos* o la juvenil ópera *La vida breve*, sino en todo caso al de la etapa final, el que ha depurado ya su arte en una nueva forma de clasicismo en el *Concierto para clave* y *El retablo de Maese Pedro*, donde las raíces del folclore se tornan mucho más austeras, próximas a la desnudez de los romances castellanos y se apartan de la exuberancia andalucista. Mas si se aprecia una cierta continuidad de estilo entre ambos –por momentos mucho más de ideario que de lenguaje musical–, el influjo de Falla sobre la personalidad de Ernesto Halffter precisa someterse a revisión. Así, parece muy exagerado afirmar, como hacen no pocos biógrafos, que fue el encuentro con el preclaro representante de la escuela nacionalista lo que convirtió a Halffter en compositor. Esta descripción tiene demasiado de leyenda iniciática como para ser tomada al pie de la letra.

Una obra simboliza de manera harto elocuente los problemas de la relación artística entre discípulo y maestro, pero también la profundidad de esos lazos en lo humano y en lo musical. Se trata, naturalmente, de *Atlántida*, sobre texto de Verdaguer, que Falla dejara inacabada a su muerte en el exilio argentino. Por su deseo expreso, sólo Ernesto Halffter podía entrar en posesión del manuscrito para ultimarlos. Compelido por un sincero compromiso ético, Halffter se vio embarcado en esa empresa, a la que consagró una parte no desdeñable de su tiempo. Una misión, a la postre, en gran medida imposible, que el músico fue incapaz de resolver a fondo en ninguna de las dos versiones que realizase.

En 1954, año precisamente de su regreso a España del exilio portugués, los herederos de Falla le habían solicitado a Halffter que se ocupara de llevar adelante tan problemático encargo. Sólo en 1962 pudo estrenarse al fin la obra bajo la forma de ópera, en el Teatro alla Scala de Milán, con dirección escénica de Margarita Wallmann y musical de Thomas Schippers. En 1976, aceptaría la versión de oratorio, llamada «de Lucerna», que estrenase Jesús López Cobos. Las ambigüedades idiomáticas y formales, a caballo entre la ópera y el oratorio, y el hieratismo de la enigmática página testamentaria fallasca, que obviamente

debe también considerarse como parte del catálogo halffteriano, deben tenerse en todos los casos como un lastre de imposible resolución.

Quizá el vasto plan de *Atlántida* fuera contrario a lo más profundo de la personalidad halffteriana, que buscase en muchas de sus obras el camino más sencillo. Esa preocupación por la sencillez llevaría precisamente a nuestro autor a denominar sinfonietta, y no sinfonía, título con demasiadas connotaciones con la tradición centroeuropea, a su gran obra juvenil para orquesta, superadora de la tentativa de los *Dos bocetos sinfónicos* de 1923, mucho más apegados a la herencia nacionalista de Falla.

El hecho de que Ernesto Halffter fuera apadrinado por Adolfo Salazar, el crítico musical español más sobresaliente del primer tercio del siglo XX, no implica necesariamente consecuencias para la estética del músico, pero sí que nos orienta acerca del tipo de modernidad que esperaba conseguir el escritor. Halffter pertenecía a la Generación del 27 o de la República, se relacionó con los máximos representantes de otras áreas de la cultura, como el poeta García Lorca, el filósofo Ortega y Gasset o el pintor Salvador Dalí, a los que le unió una relación de amistad. Otra conexión personal con un representante de la literatura cuaja en una obra musical, las *Dos canciones de Rafael Alberti*, escritas en 1923; la primera de ellas, de título *Mi corza blanca* –la otra es *La niña que se va al mar*–, evidencia claramente la influencia de Falla, pero no por medio de la práctica de un nacionalismo expreso, sino a través de un giro hacia el neoclasicismo forjado en Scarlatti. Esta era la vía deseada por Salazar, un camino que juzgaba inequívocamente español, más cerca en todo caso de la amabilidad y la ausencia de contenido trágico del arte sonoro francés que del experimentalismo rupturista de la Escuela de Viena, a fin de cuentas una consecuencia radical de las desmesuras de la línea abierta por Wagner. Así y todo, y sin salir del mundo de la canción, que atrajo continuamente al autor, encontramos también un acercamiento al gran tronco del área germana con sus *Heine Lieder*, al menos por lo que atañe a la filiación poética, compuestos en 1921, pero estrenados por Elena Gragera y Antón Cardó en enero de 2005.

Con el ejemplo de Falla y el magisterio teórico de Salazar se constituyó en Madrid el grupo conocido como de los Ocho: Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Juan José Mantecón, los hermanos Halffter y Gustavo Pittaluga. Éste elaboró un manifiesto a favor de la música pura, que bien pudiéramos denominar como de las negaciones: «Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía,

sin golpes del destino, sin física, sin metafísica [...]. No romanticismo, no cromatismo, no impresionismo, no divagación...».

Ello no significa que el Halffter anterior a la Guerra Civil –nunca superado por él mismo, de acuerdo con la mayoría de los historiadores– no incluyera en su *modus operandi* elementos de una modernidad no rompedora con el legado de la tradición. No obstante, es cierto que la estructura de la *Sinfonietta* no puede tenerse como de avanzada, pero su lenguaje armónico se adentra en la politonalidad, lo que suponía un gesto en gran medida de audacia en la España de mediados los años veinte, y el ritmo absorbe no pocos hallazgos de Stravinski, cuya revolucionaria, a este respecto, *Consagración de la primavera* sabemos que había analizado a fondo junto a Falla. Con la *Sinfonietta* obtuvo el compositor su primer Premio Nacional de Música, en 1925, el mismo año que viera el galardón análogo de literatura para Rafael Alberti por *Marinero en tierra*.

La capa de scarlattismo que atempera o suaviza los rasgos más innovadores de esta obra orquestal se vuelve entraña mucho más profunda en el ballet *Sonatina*. Es determinante, en este sentido, el hecho de que los compositores españoles de la Generación del 27 volvieran la mirada al ballet –siguiendo en el fondo los éxitos de Falla en este campo–, como algo que debía potenciarse frente a la ópera, tenida en gran parte como foránea. *Sonatina*, escrita por Halffter en 1928, se lanza a fondo a las aguas del clasicismo hispano –en gran parte soñado–, virado por el universo de las sonatas para tecla de Domenico Scarlatti, un italiano afincado en España y seducido a su vez por los ritmos de las danzas populares del país, integradas en multitud de casos en sus sonatas. La obra supuso un nuevo espaldarazo para Ernesto Halffter, pues *Sonatina* fue estrenada en París por la compañía de Antonia Mercé «la Argentina». De este ballet proceden la *Danza de la pastora* y la *Danza de la gitana*, dos de sus páginas más chispeantes y conocidas del gran público.

No faltan en su obra, sin embargo, los grandes empeños en el terreno de las formas de tradición europea. Precisamente su *Cuarteto de cuerda*, que data de 1923, anterior incluso a la *Sinfonietta*, supuso una primera llamada de atención sobre su figura por el atrevimiento de su escritura politonal. En esta obra, proponía Halffter toda una experiencia formal y armónica sin parangón en la España de su tiempo. Posterior y de larguísima gestación –de 1928 a 1934– sería la *Sonata per pianoforte*, en un único amplio movimiento, mas en cuyo interior se distinguen con claridad las cuatro partes habituales de esta estructura.

La *Sonata*, entroncada nuevamente en el scarlattismo, forja por medio de una caligrafía de orfebre su mejor aportación al teclado anterior a la Guerra Civil.

Los años veinte fueron también los de su despegue como director de orquesta, al confiarle Falla en 1924 la dirección de la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla, que el propio autor de *El amor brujo* había contribuido a crear.

Un factor biográfico –mas no sin consecuencias para la misma música– que tiende a obviarse es el de las repercusiones de la defensa de Ernesto Halffter por parte de Salazar. Ello creó tensiones entre los compositores de la Generación de la República y aun entre los dos hermanos compositores, pues Rodolfo tildó, entre irónico y resentido, al favoritismo del crítico por su hermano de «exclusivismo frenético». Los dos hermanos siguieron caminos estéticos muy distintos. Rodolfo discurrió por los senderos de una vanguardia exigente, postulado que le indujo a la asunción del serialismo. En algo sí coincidieron, en la dolorosa experiencia del exilio con motivo de la victoria de los facciosos en la Guerra Civil Española. Rodolfo marchó a México, donde ejerció un fructífero magisterio durante decenios para las nuevas generaciones de compositores. Ernesto, aun antes de estallar el conflicto, en enero de 1936, se instaló en Lisboa, gracias a las gestiones de su esposa, la pianista lusitana Alice Cámara Santos. Como consecuencia de este contacto con la cultura portuguesa, su estilo giró hacia un melodismo cargado de sensualidad, tal como se distingue en la *Rapsodia portuguesa*, para piano y orquesta, y las seis *Canciones populares portuguesas*, para voz y orquesta, ambas de 1940. Sin embargo, esta composición evidencia que los hilos del estilo de Halffter a veces están más enmarañados de lo que pudiera parecer a primera vista. Las *Canciones portuguesas* cuentan con un claro antecedente fallesco en las *Siete canciones populares españolas*, para voz y piano, de las que el discípulo había realizado una orquestación en 1938, y que ahora le servían de cimientos a su propia aportación procedente de la lírica popular.

En los duros años de la posguerra, Ernesto Halffter se reintegraría, aunque parcialmente, al escenario de la cultura española, que comenzaba a reanimarse muy débilmente. Es la época en que su nombre se asocia a la música cinematográfica de varias películas, algunas de ellas hoy semiolvidadas. De 1945 es su primera incursión en la pantalla, en *Bambú*, de José Luis Sáenz de Heredia, con Imperio Argentina y Fernando Fernández de Córdoba. Seguirán *Don Quijote de la Mancha*

(1947), dirigida por Rafael Gil, con Rafael Rivelles y Juan Calvo, *La Señora de Fátima* (1951), debida al mismo director, con Inés Orsini y Fernando Rey, *Todo es posible en Granada* (1954), nuevamente bajo el mando de Sáenz de Heredia, hecha a la medida de las dotes del bailarín Antonio, hasta llegar a la mucho más exitosa *Historias de la radio* (1955) –con José Isbert y Guadalupe Muñoz Sampedro–, partitura otra vez para una película de Sáenz de Heredia.

En los años cincuenta y sesenta la producción de Ernesto Halffter parece responder a la fórmula del «arte con cuentagotas» que han acuñado los críticos más severos respecto a su ritmo de trabajo. Acaso por la dedicación a *Atlántida*, lo cierto es que su catálogo no se incrementa más que con un puñado de partituras hechas con oficio pero no especialmente significativas en lo que atañe a innovaciones de lenguaje. Se suceden así el ballet *El cojo enamorado* (1955), la *Fantasia galaica* (1956), el *Canticum in honorem P. P. Johannem XXIII* (1964) y el *Concierto para guitarra* (1969). Como ha señalado Emilio Casares Rodicio, *El cojo enamorado* representa una extraña regresión a un nacionalismo literal, incluso de clara vertiente andalucista. Por lo que respecta a la cantata de homenaje al pontífice que iniciara el Concilio Vaticano II, la partitura transparenta la sinceridad del gesto compositivo. Ahora bien, la proximidad de *Atlántida* es por demás evidente, hasta el punto de que son notorios los intercambios entre la gran página fallesca y la obra de su discípulo. El *Concierto para guitarra*, por el contrario, es una obra importante no sólo como aportación al exiguo repertorio de este instrumento –fue estrenado y tocado repetidamente por Narciso Yepes–, sino como recapitulación de un idioma personal basado en la reconsideración de una mirada sobre la historia de la música española.

En la etapa final de su carrera, Ernesto Halffter se replegó sobre la sonoridad del piano, produciendo obras que en gran medida reconocían de nuevo la gran herencia de la música hispana del pasado. Cobran así vida la *Sonata* (1986), el *Nocturno otoñal* (1987), el *Homenaje a Joaquín Turina* (1988), el *Homenaje a Rodolfo Halffter* (1988) –toda una reconciliación humana y con un estilo que había representado la alternativa a su propia opción–, y el *Homenaje a Federico Mompou* (1988).

Una última consideración se vuelve obligada: dejando a un lado las expectativas que creara su temprana irrupción como compositor en el animado panorama cultural español de los años veinte, lo incuestionable es que la música española del siglo XX hubiera sido muy distinta sin la contribución de Ernesto Halffter.