

## Benet Casablancas

“En música venimos de años de endogamia y autismo”

Entrevista con el compositor catalán, figura pujante en el panorama internacional, de quien se presentan simultáneamente tres grabaciones discográficas

María Santacecilia

foto © Juan Lucas



Su música es ambiciosa, exuberante y elaborada hasta el más mínimo detalle. Benet Casablancas (Sabadell, 1956) hace explícita su idea de “clasicismo moderno” en un discurso expresivo y tenso, que trata de asumir y desarrollar los logros de los clásicos del siglo XX, de cuyo legado bebió durante su etapa de formación en Barcelona y Viena, para internarse por senderos propios, cargados de intención comunicativa. Además de compositor, es director del Conservatorio Superior de Música Liceo de Barcelona y autor del libro *El humor en la música clásica. Broma, parodia e ironía* (2000). Galardonado hace tres años con el Premio Nacional de Música de Cataluña, su figura está de actualidad gracias a la presencia de su obra en diversos foros internacionales y a tres discos muy recientes: *Cuartetos de cuerda* y *Trío* en el sello Tritó, piezas de géneros diversos en *Stradivarius* y el monográfico que la segunda hornada de *Anemos* dedica a sus obras orquestales interpretadas por la ONE. En esta entrevista, Casablancas habla sobre su producción y sobre el entramado de factores que rodea la creación actual.

D: Su música es sensorial y a la vez muy sólida técnicamente. Seduce al oyente por medio de un discurso complejo y expresivo, pero no parece tener la intención de provocar. ¿Es necesario este elemento en el arte?

B.C.: Provocación y experimentación como fin en sí mismos—algo bien distinto de la genuina tensión creativa—son conceptos en buena medida obsoletos, que confunden el fenómeno de la creación artística con el progreso científico-técnico. La aplicación ciega y gregaria de este tipo de fetichismo, cuyos límites todos conocemos, ha hecho mucho daño en el pasado inmediato. Durante una época, Dutilleux, Janáček o Britten no existían para los voceros de la academia vanguardista—disculpe el oxímoron—y lo que podía resultar provocador en ese contexto era poner de manifiesto que el último cuarteto de cuerda de Shostakovich era más “contemporáneo” que *Atmosphères* de Ligeti. El muro de Berlín cayó llevándose consigo el sectarismo y el dirigismo propios de otros tiempos, por lo menos en el resto de Europa y en el mundo anglosajón; me temo que no tanto en España. Hoy apreciamos sin prejuicios a todos estos compositores, atendiendo a lo que su obra suscita en cada uno de nosotros, resultante tanto de la sensibilidad del autor como del alto nivel de desarrollo del lenguaje musical de hoy. Como suele señalar mi admirado Antonio Muñoz Molina, citando a Machado: “En política, como en arte, los novedosos apedrean a los originales”.

D. Pero precisamente no habríamos llegado a ese alto nivel de desarrollo, de no haber existido compositores que experimentaron con el lenguaje y con las posibilidades técnicas de cada época.

B.C.: La técnica sólo es un medio, aunque quizá podamos hablar de distintas tipologías de creadores: algunos de ellos ilustran de forma elocuente la invención pura, la experimentación, como por ejemplo Haydn, Wagner o Ligeti; otros revelan una rara capacidad para absorber y elaborar al máximo nivel la herencia y lo mejor de su tiempo en una obra al fin personal y única, léase Bach, Mozart o Brahms. Lo complejo en el arte reside en conciliar el reconocimiento de la voz interior con la búsqueda de elementos nuevos.

D.: Es usted autor de un libro sobre el humor en la música clásica. Sin embargo, gran parte de la creación contemporánea viene durante años tomándose a sí misma demasiado en serio...

B.C.: Absolutamente. Venimos de un período de plomo en el que el hecho de que cierta música no gustara a nadie se llegaba a esgrimir como una de sus virtudes. Años de endogamia y autismo durante los que los propios compositores—con sus encargos oficiales regidos a menudo por criterios gremialistas, su frecuente desapego hacia los intér-

“Lo complejo en el arte reside en conciliar el reconocimiento de la voz interior con la búsqueda de elementos nuevos.”

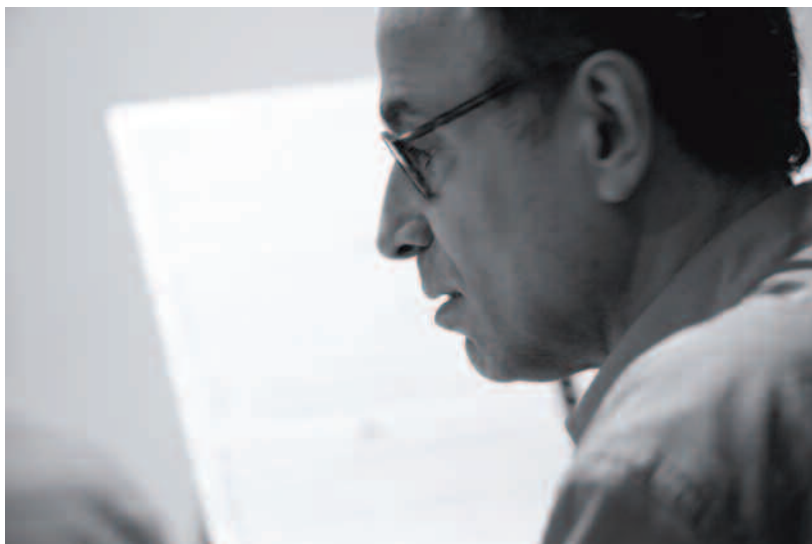


foto © Juan Lucas

pretos y su indiferencia respecto al público— parecían encantados de situarse al margen del medio social que los acogía.

M.S.: ¿Qué otros factores cabe achacar a los compositores en relación con esa escisión respecto al público?

B.C.: Siempre he pensado que los creadores tene- mos —unos más que otros— una parte nada peque- ña de responsabilidad en ello, así como los propios gestores, que a menudo son también composito- res. El último ejemplo lo tenemos en las controver- tidas ayudas del Ministerio, encomiables en su propósito, pero desvirtuadas en gran medida por los vicios de siempre. Da la sensación de que para ciertas instancias oficiales sólo existe un número muy reducido de autores, que representan además unas estéticas muy determinadas. Produce sana envidia comprobar la sensatez y efectividad con que países como Gran Bretaña han sido capaces de ordenar su activo musical, con criterios pondera- dos y objetivos —hasta donde ello es posible— de calidad, sin confundir a nadie y en beneficio de todos. ¡Y así les luce!

D.: Su música dialoga frecuentemente con otras artes, sobre todo con pintura y literatura. Aunque sus obras no son estrictamente descriptivas, guar- dan ciertos lazos de organización formal con deter- minados cuadros o pueden evocar la dramaturgia de una obra literaria. Ese discurso suyo, cuyos refe- rentes se encuentran en el universo de la alta cul- tura, ¿no queda yermo de alguna manera, si no cuenta con elementos que resulten inmediatos para el público de nuestro tiempo?

B.C.: La alta cultura a la que se refiere está más viva que muchos productos de reciente creación. Como decía Calvino, clásico es aquel texto que no termi- na nunca de expresar todo lo que tiene que decir. ¿Acaso no siguen tan extrañamente vigentes hoy como ayer Shakespeare, Velázquez, Bach, el *Quijote* o *Ciudadano Kane*? Remiten a las grandes cuestio- nes de siempre, a las que debemos tratar de dar una respuesta desde la sensibilidad y percepción actuales. La vía que usted menciona es sólo una entre muchas posibles, y quizá no la más interesan- te, con el riesgo latente del populismo, la caída del listón artístico y la falta de coherencia o disper- sión estilística. No estoy seguro de que pueda hoy repetirse la operación llevada a cabo por Haydn, Berg, Stravinski y tantos otros más allá de la mera parodia. Dar voz a nuestro tiempo requiere de mecanismos mucho más sutiles y no tan epidérmicos, que finalmente suelen revelarse como inanes.

D.: *Haiku*, epigramas... se ha decantado en varias ocasiones por títulos que sugieren un espíritu afor- rístico y sin embargo parece optar por las grandes densidades y la exuberancia tímbrica, lejanas a la poética de la levedad.

B.C.: Coexisten ambas aproximaciones retroali- mentándose mutuamente: la gran forma frente a la concisión aforística, la transición gradual con- trastando con el cambio súbito, lo liviano y lo alado conviviendo con la gravedad. En los epigramas se despliega una nueva sintaxis, celosa de la depu- ración y el contraste y atenta a la aprehensión del instante, discurriendo en paralelo a la eclosión de nuevos colores armónicos y tímbricos e impregna- da de cierto talante ingenioso y vivaz, deudor de la legería.

D.: El cuarteto de cuerda es el género en el que se percibe una mayor impronta de su maestro Cerha y de la Segunda Escuela de Viena en general. ¿Está de acuerdo? ¿Cuál considera que es su propia aporta- ción a la tradición cuartetística de aliento germá- nico?

“En mi música coexisten, retroalimentándose mutuamente, la gran forma frente a la concisión aforística, la transición gradual contrastando con el cambio súbito, lo liviano y lo alado conviviendo con la gravedad.”

B.C.: Sólo en parte. En España partíamos con un bagaje muy pobre en lo técnico; los siglos de ais- lacionismo y otras plagas se traducían en un retra- so y amateurismo insoportables. En su día sentí la acuciante necesidad de hacerme con las herra- mientas del oficio, lo que me llevó, como a tantos colegas, a salir del país. En su fase inicial, mi pro- ducción para cuerdas responde en buena medida a ese proceso. No es de extrañar, dada la dificul- tad del género y el peso de su enorme tradición. Creo que el *Tercer Cuarteto* o la *Encore for Arditti* responden a otras preocupaciones y reflejan mejor mi lenguaje personal, que con los años se ha hecho más libre y sensorial sin ceder en la exigencia. Me costó tanto o más componer mi último cuarteto que piezas sinfónicas como *Alter Klang*. Son cuatro voces, no hay espacio para efectismos ni muletillas extrínsecas, la escritura es desnuda, esencial. No me sorprende que algunos autores actuales que admiro no hayan escrito hasta hoy ninguna obra en este formato.

D.: ¿Es el género sinfónico el que mejor define las señas de identidad de su música actual?

B.C.: Sin duda. En él doy libre curso a mis intere- ses armónicos, sin renunciar por ello a otras constan- tes en mi música: la densidad polifónica, la diferenciación tímbrica y textural, la atención al detalle, el virtuosismo instrumental y los juegos rít- micos. La plasticidad y la lógica motivica están estrechamente vinculadas con esa dimensión armó- nica, como sucede en *Alter Klang*. La música se ha hecho más clara y transparente, sin perder en fuer- za expresiva y ambición formal, ampliando sus registros hacia lo lúdico sin renunciar al lirismo. El marcado contraste entre secciones movidas y enérgicas y páginas más extáticas, como en la parte central de *The Dark Backward of Time*, donde el

tiempo parece suspenderse; la fascinación por el misterio de la noche, como en *Darkness visible* o un nuevo tipo de fluidez formal próxima a la impro- visación, patente en el *Impromptu para piano*, son otros rasgos de mis últimas obras.

D.: ¿Para cuándo una ópera de Benet Casablancas?

B.C.: Creo que en este momento dispongo de la experiencia y energía necesarias para acometer un reto de esta magnitud. Mis últimas piezas vocales y las continuas reposiciones de las *Siete Escenas de Hamlet*, en las que todo el mundo descubre una inequívoca pulsión escénica, no han hecho sino incrementar mi interés y entusiasmo por este gé- nero, posiblemente el más complejo. En este momen- to, estamos cerrando los últimos detalles de *Ío*, ópera de gran formato basada en una idea origi- nal de Rafael Argullol, autor también de los textos, encargo del Liceu y con estreno previsto en el año 2014.