

## Entrevista con BENET CASABLANCAS

Por María Santacecilia

**1** ¿Cuáles considera usted que son las señas de identidad de la música de Benet Casablanca?

En sentido general, trato de desarrollar un lenguaje libre, abierto y personal, en permanente tensión, capaz de asumir y desarrollar los logros de los grandes maestros de la modernidad, en una doble vía de búsqueda de la voz interior y hacia cosas nuevas, asumiendo que la comunicación con el oyente es también un valor, sin que ello presuponga concesión alguna a la facilidad y menos todavía a las modas y bandazos que tanto abundan hoy. En un plano más técnico, existe una preocupación cada vez mayor por la vertiente armónica, sin renunciar por ello a los demás vectores que han estado siempre presentes en mi música: la densidad del tejido polifónico, la diferenciación tímbrica y textural, la atención al detalle (en cuya sutil orfebrería cifraba Nabokov la grandeza), el desarrollo de la escritura instrumental y el despliegue de todo tipo de juegos rítmicos. Dimensión armónica que no concibo separada de la plasticidad y de la lógica motívica: Conjugar ambas dimensiones es uno de los principales retos que ocupan mi mente ahora mismo. Según la crítica –uno no siempre tiene la mejor perspectiva sobre el propio trabajo- parece que la música se ha hecho más clara y transparente, y sin perder en fuerza expresiva y ambición formal, ha ampliado sus registros hacia una expresión más lúdica sin renunciar al lirismo. El contraste muy marcado entre secciones enérgicas y de gran vivacidad con páginas casi extáticas – como en la parte central de “The Dark Backward of Time”, cuando 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 libre improvisación –“Impromptu” para piano- son otras de las características de mi música más reciente. Me entrego al límite en cada nueva pieza, confiando en que pueda interesar a mis coetáneos y pueda luego mantener su vigencia, algo que sólo el tiempo juzgará.

**2** Su discurso es contundente, muy sólido técnicamente y a la vez sensorial, pero no parece querer provocar al oyente, sino seducirlo mediante música técnicamente compleja ¿estoy en lo cierto? En cualquier caso ¿es necesaria la provocación en el arte?

En efecto, provocación y experimentación –algo bien distinto a la tensión creativa genuína- son términos en buena medida obsoletos, que confunden el fenómeno de la creación artística con el progreso científico-técnico, otro tipo de fetichismo cuyos

límites todos conocemos, y cuya aplicación ciega y gregaria nos ha hecho mucho daño en el pasado inmediato. Durante una época Dutilleux, Janacek o Britten no existían para los voceros de la academia vanguardista (disculpe el oximorón) y lo que podía resultar provocador en ese contexto era recordar que el último cuarteto de cuerda de Shostakovich era en realidad más “contemporáneo” que “Atmosphères” de Ligeti, de aplicar de un modo mecánico y reduccionista la visión historicista. De hecho el apego irreflexivo a la época puede llegar a suponer un límite para la obra de arte. Por suerte el muro de Berlín cayó arrasando consigo los sectarismos y el dirigismo hegemónicos en otros tiempos (por lo menos en el resto de Europa y en el mundo anglosajón, me temo que no tanto en España). Hoy podemos apreciar por igual a todos los compositores mencionados, sin prejuicios y atentos únicamente a la posible empatía que pueda suscitar la obra bien hecha en cada uno de nosotros, resultante tanto de la sensibilidad de su autor como del alto nivel de desarrollo del lenguaje musical de hoy. Como le gusta recordar a mi admirado amigo Antonio Muñoz Molina, citando a Machado, “en política, como en arte, los novedosos apedrean a los originales”.

**3** Pero precisamente no habiéramos llegado a ese alto nivel de desarrollo de no haber existido compositores que han experimentado con el lenguaje y con las posibilidades técnicas de cada época.

Interesante cuestión: teniendo en cuenta primeramente que la técnica no es más que un medio (algo que a veces se olvida), la respuesta a su pregunta podría reflejarse en distintas tipologías de creadores. De hecho, algunos de ellos reflejarían de forma muy elocuente la invención pura, aquello que evocamos vulgarmente al utilizar el término “imaginativos, experimentadores”, pongamos el caso de Monteverdi, Haydn, Wagner o Ligeti (baste una mera hojeada al punto de partida y al punto de llegada de su vasta producción para apreciar la magnitud de la evolución y transformación operados por su lenguaje y pensamiento musical), pero otros parecen ser más bien capaces de absorber y elaborar como una suma la herencia y múltiples manifestaciones coetáneas que marcan el despliegamiento de su obra, léase Bach, Mozart o Brahms para que se entienda lo que digo. Pero en cualquier caso, la tensión entre norma y desviación preside siempre y en distinto grado la economía de la creación artística. Si prefiere, y como contrapunto a Machado, recuerde el aforismo de Canetti: “el arte consiste en elegir acertadamente lo que no se hará”

**4** Haikus, epigramas... se ha decantado en varias ocasiones por títulos que sugieren un espíritu aforístico y sin embargo da la sensación de que prefiere

las grandes densidades y la exuberancia tímbrica, lejanas a la poética de la levedad.

Coexisten ambas aproximaciones, no únicamente en lo temporal, que se retroalimentan: la gran forma frente a la concisión aforística, la transición mínima frente al cambio súbito, pero también lo liviano y alado conviviendo con una mayor gravedad. En el caso de los Haiku, estímulo y fertilización mutua sí, nunca la transposición mecánica entre lenguajes y contextos culturales muy diversos e irreductibles. En el caso de los epigramas, hablaría no tanto de miniaturas como del despliegue de una nueva sintaxis, celosa de la depuración, el contraste y la aprehensión entera y feliz del instante, sin cargas ni hipotecas ulteriores, en paralelo a la eclosión de nuevos colores armónicos y tímbricos y cierto talante bienhumorado e ingenioso deudor de la greguería. La paradoja de que en la elaboración –ineludible– siempre se pierde algo. Mi admirado colega Jonathan Harvey lo expresó en términos muy precisos y generosos.

**5** Tras haber escuchado bastantes de sus obras, parece que es en el cuarteto de cuerda el género en el que se percibe una mayor impronta de su maestro Cerha y en general de la Segunda Escuela de Viena. ¿Está de acuerdo? ¿Cuál considera que es su propia aportación a la tradición cuartetística de aliento germánico?

Me planteo mi trabajo como un trayecto de largo recorrido, soy muy celoso de mi independencia, pero también de la riqueza y dignidad del oficio. Piense en los grandes maestros que nos preceden: Ravel, Stravinsky, Berg, Debussy, Berio, Boulez, Knussen... Partíamos con un bagaje muy pobre en lo técnico, en un país como el nuestro, víctima de siglos de aislacionismo y otras plagas, que se traducían en un retraso y amateurismo insoportables. Sentía como algo acuciante la necesidad de hacerme con las herramientas del oficio, lo que me llevó, como a tantos otros colegas, a desplazarme al extranjero. Mi producción para cuarteto y trio, en una fase inicial, responde en buena medida a dicho proceso, lo que no resulta de extrañar, dada la dificultad del género y al peso que en el mismo detenta la confrontación directa con la gran tradición, que dado origen a algunas de las creaciones más grandes de la historia musical. Frente a estas piezas que considero en alguna medida obras de formación (suscribiendo la técnica serial solamente a los “Interludios”, frente a lo que era práctica común en la época), creo que el “Tercer Cuarteto” o la “Encore for Arditi” responden a otras preocupaciones y reflejan mejor mi pensamiento actual. Pero este no es un capítulo cerrado. Me costó tanto o más componer mi último cuarteto que obras para gran orquesta como “Alter Klang”. No hay espacio para efectismos ni muletas

extrínsecas (Keller), la escritura es desnuda, esencial. Son cuatro voces. Creo entender por ello que autores actuales que admiro y con los que me une una buena amistad, no hayan escrito hasta la fecha ninguna obra en este formato.

**6** Escribió un libro sobre el humor en la música clásica, sin embargo gran parte de la creación contemporánea lleva años tomándose a sí misma demasiado en serio, como si padeciera una especie de narcisismo que a veces puede resultar muy limitador. ¿Está de acuerdo conmigo?

Absolutamente. Y a ello remite el título del famoso ensayo de Alfred Brendel, al que cito en mi libro, extensivo a lo que llamamos “música clásica” en su conjunto. Pero mi criterio sería menos benevolente que el suyo. Venimos de unos años de plomo en los que el hecho de que cierta música no gustara a nadie podía llegar a esgrimirse como una de sus virtudes! Años de endogamia y autismo en que los propios compositores – con sus encargos oficiales regidos a menudo por criterios gremialistas, los festivales especializados, la frecuente desafección hacia los propios intérpretes e indiferencia con respecto al público- parecían encantados de situarse al margen del medio social que los acogía. Estamos pagando todavía hoy los platos rotos de semejante brecha entre el creador y sus destinatarios, situación que, por suerte, está remontando en muchos sitios. Qué distinto del pragmatismo británico o de la energía americana -el libro de Alex Ross es muy elocuente al respecto- incapaces, sin renunciar a la calidad y con todo su pluralismo, de concebir algo exento de toda utilidad social. Convendría que los viejos europeos dejáramos de mirar por encima del hombro a nuestros amigos americanos: el reciente y exitoso estreno en Nueva York por la Filarmónica de “Le Grand Macabre” de Ligeti, obra pletórica de ingenio e imaginación creadora, es sólo una muestra de ello.

**7** Sobre las alusiones constantes en su música a la pintura y a la literatura, sobre todo, y en general el diálogo con otras artes, podríamos decir que, aunque sus obras no son estrictamente descriptivas, guardan ciertos lazos de organización formal con determinados cuadros o pueden evocar la dramaturgia de una obra literaria, pero finalmente el suyo es un discurso cuyos referentes se encuentran en el universo de la alta cultura. Esa especie de “clasicismo moderno” por el que usted aboga, ¿no queda yermo de alguna manera si no se enriquece con referentes inmediatos para el público de nuestro tiempo? En ese sentido, cada vez se oyen más voces jóvenes que incorporan elementos de la música popular de masas a la tradición culta.

La gran cultura a la que se refiere está mucho más viva que muchos productos de reciente creación. Como decía Calvino, clásico es aquel texto que no termina nunca de decir todo lo que tiene que decir. ¿Acaso no son extrañamente vigentes hoy como ayer y como mañana Shakespeare, Velázquez y Bach, el Quijote o Ciudadano Kane? Remiten a las grandes cuestiones de siempre, a las que debemos tratar de dar una respuesta desde la sensibilidad y percepción actuales. La vía que usted dice es sólo una de entre las muchas posibles, y quizá no la más interesante, con el riesgo latente del populismo y la caída del listón artístico y de falta de coherencia o dispersión lingüística. No estoy seguro de que pueda hoy repetirse la operación llevada a cabo por Haydn, Berg, Stravinsky y tantos otros, mas allá de la mera parodia. Dar voz a nuestro tiempo requiere de mecanismos mucho más sutiles y no tanto epidérmicos, que a la postre suelen revelarse inanes.

**8.** Por el contrario, en el mundo de la música clásica -programaciones, proyectos orquestales de corte social, etc- se observa una tendencia a educar, a ampliar el público, tratando de encontrar las claves para acceder a audiencias no familiarizadas con la música no ya contemporánea, sino sencillamente clásica. El propio Mortier en el Real va a llevar la ópera San Francisco de Asís de Messiaen a un recinto deportivo de grandes proporciones como la Caja Mágica.... ¿Es posible también un proceso de acercamiento similar en la creación sonora contemporánea?

Sin ningún género de duda, y sin hacer distinciones, más allá de sus especificidades. Suscribo la idea de que sólo existe la buena música. De hecho he vivido personalmente distintas experiencias en esta dirección –en Inglaterra, pero también en Estados Unidos, Holanda o Suecia- y los resultados pueden ser espectaculares. Cuando se ofrece música de calidad y servida con talento y convicción –y ello vale para todas las épocas y estilos- el público responde. Son los mismos programadores los que a veces se acobardan, infravalorando la sensibilidad y receptividad de los oyentes. Pero para ello deben concurrir factores varios. En primer término, y como sucede con la música de otros períodos, las programaciones deberían regirse por criterios estrictamente artísticos, ciertamente plurales, pero más atentos al valor de la música, por encima de gustos personales, modas y esnobismos. En segundo lugar, no debería olvidarse que la “alta divulgación” no es tarea nada sencilla y requiere de estrategias muy afinadas y profesionales muy solventes.

**9.** Esos proyectos de los que hablaba arriba cuentan con el apoyo estatal, que cada vez está más en entredicho en relación con el mundo de la cultura. Es

decir, las subvenciones cada vez están más cuestionadas, y sólo parecen justificables si consiguen atraer a más público. Pero a día de hoy, sólo en contadas excepciones se logra llenar una sala con un concierto configurado con música de compositores contemporáneos. ¿Qué falla? Porque estamos algo cansados de escuchar siempre (a los mismos compositores, claro) lamentaciones sobre la falta de cultura e interés de la sociedad por la música contemporánea, pero algo debe de estar ocurriendo también por la parte de los creadores, no se puede cargar toda la responsabilidad en la falta de interés del oyente.

Siempre he pensado, como se desprende de lo dicho, que los propios compositores tenemos –unos más que otros, claro- una parte nada pequeña de responsabilidad en todo ello, así como los propios gestores, que a menudo son también compositores. Propondría un sencillo ejercicio: De los centenares de encargos otorgados por los organismos públicos en los últimos lustros, ¿cuántas obras hay que no han vuelto a ser interpretadas después de su estreno? ¿se han tenido en cuenta los resultados de los referidos encargos en el momento de conceder los nuevos? ¿en caso contrario, podría justificarse una política carente de correctores de este tipo con el fin de optimizar los recursos, con oportunidades para todos, pero primando en todo momento la profesionalidad y la excelencia? El último ejemplo lo tenemos en las controvertidas ayudas del ministerio, encomiables en su propósito pero desvirtuadas en gran medida por los vicios de siempre. Parece que ciertas instancias oficiales sólo exista 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 ponderados y objetivos –hasta donde es posible- de calidad, sin confundir a nadie y en beneficio de todos. Pero sin confundir roles y niveles. Y así les luce!

**10.** Desde su puesto como director del Conservatorio Superior de Música del Liceu de Barcelona, ¿cómo ve la formación de las nuevas generaciones y su interés por la música contemporánea?

Hemos de corregir inercias y anticuerpos generados durante años, pero en este punto soy rotundamente optimista. Contamos con un número creciente de jóvenes intérpretes de un nivel muy alto, impensable hace apenas poco tiempo. Y algo parecido sucederá con los compositores, aunque aquí los riesgos son mayores y el proceso de maduración más largo. Nosotros procuramos atender a la cuestión que plantea como un capítulo si no preferente sí por lo menos central y plenamente

normalizado, sin hacer distinciones, más allá de las herramientas específicas que debemos aportar, de nuestras prioridades.

## **11. ¿Para cuándo una ópera de Benet Casablanca?**

(Estos días estamos cerrando) Parece que en los próximos días podremos cerrar finalmente los últimos detalles de "Ío", ópera de gran formato basada en una idea original de Rafael Argullol, autor también de los textos, encargo del Liceu y con estreno previsto en el año 2014. Si todo evoluciona favorablemente este proyecto se avanzaría a otro asimismo largamente acariciado, relativo a una ópera de cámara basada en cuentos japoneses, idea que ha suscitado mucho interés en los grupos japoneses con los que he trabajado últimamente y que intentaré concretar el próximo año en mi nuevo viaje a Tokyo. Creo que en este momento dispongo de la experiencia y energía necesarias para acometer un reto de esta magnitud. Mis últimas piezas vocales –canciones, piezas corales, etc.- y las continuas reposiciones de las "Siete Escenas de Hamlet", en las que todo el mundo reconoce una inequívoca pulsión escénica, no han hecho sino incrementar mi interés y entusiasmo en este terreno, posiblemente el más difícil.

**Benet Casablanca Domingo**

**Sabadell, diciembre de 2010**