

Luis de Pablo y la comunicación de su pensamiento*

(Luis de Pablo and the communication of his thinking)

Zubikarai, Antton

Eusko Ikaskuntza

M^a Díaz de Haro, 11 - 1^o

48013 Bilbao

BIBLID [1137-4470 (2000), 12; 171-179]

Luis de Pablo es uno de los escasos compositores que en el Estado español han realizado una labor de comunicación de su estética. En el caso del músico bilbaíno, tal empeño se ha canalizado a través de numerosos programas de radio, cursos magistrales, difusión de la música contemporánea a través de movimientos culturales y, más concretamente, en dos libros: "Lo que sabemos de Música" (Ed. Gregorio del Toro, 1967) y "Aproximación a una estética de la música contemporánea" (Ed. Ciencia Nueva, 1968). Finalmente, la creación operística puede considerarse en buena parte como un intento de comunicación depabliana con un público mayoritario.

Palabras Clave: Comunicación. Libros didácticos. Cursos magistrales. Opera.

Espainiako estatuan, Luis de Pablo da bere estetikaren inguruko komunikazio lana egin duen musikagile bakarre-netariko bat. Bilboko musikagilearen kasuan, irratí emanaldi eta ikastaro magistral askoren bidez burutu du eginkizun hori, eta hala berean musikaren hedapenari ekin dio mugimendu kulturalen bidez, eta zehazkiago bi liburuetan: "Lo que sabemos de Música" (Ed. Gregorio del Toro, 1967) eta "Aproximación a una estética de la música contemporánea" (Ed. Ciencia Nueva, 1968). Azkenik, opera-sorkuntza, hein handi batean, Luis de Pablok publikoaren gehiengoarekin komu-nikatzeko eginiko saiotzat har daiteke.

Giltz-Hitzak: Komunikazioa. Liburu didaktikoak. Ikastaro magistralak. Opera.

Luis de Pablo est l'un des rares compositeurs de l'Etat espagnol qui ait réalisé un travail de communication de son esthétique. Dans le cas du musicien de Bilbao, un tel acharnement s'est canalisé à travers de nombreux programmes de radio, des cours magistraux, la diffusion de la musique contemporaine à travers des mouvements culturels et, plus précisément, dans deux livres: "Lo que sabemos de Música" (Ed. Gregorio del Toro, 1967) et "Aproximación a una estética de la música contemporánea" (Ed. Ciencia Nueva, 1968). Finalement, la création de l'opéra peut être considérée en grande partie comme une tentative de communication depabliana avec un public majoritaire.

Mots Clés: Communication. Livres didactiques. Cours magistraux. Opéra.

* Texto de la intervención del autor en el curso "Música y Creación Contemporánea. La obra de Luis de Pablo" celebrado en Agosto de 2000 dentro de los cursos de verano de la UPV.

«Luis de Pablo y la comunicación de su pensamiento». Así enunciado, el título de la presente intervención pudiera tal vez sugerir la visión de un inmenso territorio que, evidentemente, no vamos a tener la osadía de recorrer ahora. El tema, en el caso del músico que nos ocupa, da para ello y para mucho más, pero ni el marco lo exige así ni quien les dirige la palabra sería el más indicado para conducir tan valiosa expedición. A lo largo de estas dos jornadas habrá -lo ha habido ya- quien gobierne con mayor propiedad que yo los resortes de la compleja maquinaria como es la creación y difusión de la obra de un artista de la envergadura de Luis de Pablo.

Quien les habla, profesional de la comunicación, ha tomado como pretexto una actividad llevada a cabo por el músico que deja entrever alguna analogía con el menester que ejerce él mismo... salvadas las distancias, como estará en la mente de todos. Me refiero a la comunicación tendida por medio de la palabra y la pluma. Una parcela que el personaje a quien se dedican estas jornadas ha cultivado de forma insólita, pues son rara especie los músicos que nos transmiten su preocupación por vías ajenas a la propia música. (En su generación, quizá sólo Ramón Barce presente una obra razonable en este campo). E insólito, asimismo, por la inusual competencia y hasta calidad estética -es decir, belleza- con que lo ha hecho y hace De Pablo.

Además, existe otra razón por la que este tipo de comunicación se alza como capítulo nada desdeñable en la actividad artística. Y es el hecho -y aunque por lo general no suele estar bien delimitado y subrayado en las radiografías habituales de un artista- que nos habla también de su individualidad, dado que quien comunica unos saberes y unas creencias desvela y pone al alcance de todos, aún sin proponérselo, su propia idea personal.

No cabe en este caso, por tanto, aplicar aquél concepto tan descorazonador, pero tan verdadero en muchos casos, que Miguel de Unamuno expresó en su breve ensayo «Ciudad y campo» (1902), donde muy gráficamente señala el riesgo del vacío al superponerse -y eliminar, por tanto, la una a la otra- las líneas del anabolismo y el catabolismo mental: «Tal sería -dice don Miguel- un estado en que se asimilara y se produjera a la vez, en que el recibir y el dar un conocimiento fueran una misma cosa. A tal estado se acercan los desgraciados periodistas. Para un reporter, oír una noticia es darla; no reflexiona en ello. Se encuentra en la lamentable situación de un taquígrafo, que al levantarse la sesión de que tomó nota, no sabe lo que en ella se trató».

Se trae gozosamente a colación esta cita unamuniana porque estamos ante un caso en las antípodas de la práctica a que alude. Luis de Pablo ha ido llevando a cabo su tarea comunicadora, en los múltiples medios, desde una consciencia firme y espoleado no por la rutina del oficio, sino por una especie de imperativo cultural.

DOS LIBROS FUNDAMENTALES

Es éste si duda el origen de sus dos libros o textos fundamentales, aparecidos en una fecha tan «temprana» (valga tal adjetivo relacionándolo con la verde desazón del entorno) y tan conflictiva como lo fue la década de los sesenta. Sus títulos: «Lo que sabemos de Música» (Ediciones Gregorio del Toro, 1967) y «Aproximación a una estética de la música contemporánea» (Editorial Ciencia Nueva, 1968).

Casi sobra señalar la oportunidad de estos textos. Pero repitamos, una vez más, que los años sesenta son el punto crucial de toda una generación que arracando en los comienzos de la década anterior con una revisión drástica efectúa un giro de 180 grados sobre el con-

cepto mismo de la música con respecto al imperante desde hacía bastantes lustros. Una actitud que marca una frontera clara entre el ayer y el hoy. Un golpe de timón que enfila a lo que se entiende y está ya codificado bajo el término de música contemporánea. «Lo que sabemos de Música» y «Aproximación a una estética de la música contemporánea», particularmente esta última (aunque también la primera obedece a idéntica voluntad) son dos focos iluminadores en la comunicación de la ruta emprendida. Si bien la valoración y las tomas enérgicas de postura del primer libro se nos presentan llenas de interés, el segundo texto resulta mucho más directo, a mi entender, y sirve en mayor grado al objeto de esta intervención. Curiosamente, además, al comienzo del libro el autor alude al problema de la viabilidad o imposibilidad de la comunicación, decidiéndose por la primera.

En el Prólogo de este último libro, fechado en Berlín en 1967 aunque aparecido un año más tarde, explica el autor las razones que le mueven a esta labor -casi una intervención de urgencia- de comunicación de ideas y saberes sobre la música contemporánea. Y lo cierto es que un tercio de siglo más tarde no parecen haber cambiado mucho los componentes de la situación de aquel momento, los determinantes que impulsaron al maestro a tomar la pluma.

Algo ha cambiado, hay que confesarlo: el hecho de que nadie que se inicie hoy en la composición irá en busca de vías ya abandonadas. En eso se ha ganado precisamente gracias al magisterio de miembros de la generación del 51, pero las posiciones generales de la música contemporánea y su inserción social siguen presentando el mismo orden de batalla que entonces. Continúa un indisimulado rechazo a la música actual. En puridad, el mal viene de antiguo. En 1930, Schönberg escribía: «Pienso que no tengo público alguno». Y pasaba revista a las causas de esta carencia, con ingenua frescura pero con no menos verdad, poniendo en primer lugar a lo que llama los «grandes generales de la batuta», habituados a un determinado tipo repertorial y por tanto temerosos y pusilánimes ante el albur de ofrecer al público lo que ellos mismos no comprenden; alude luego el gran maestro alemán a los que silban las obras, que según el músico no son sino una minoría, la de los llamados y autoproclamados conocedores o «connaisseurs» (creo que el término francés está en el original, para mayor ironía; a ellos podríamos someterles a otra vuelta de tuerca, al final de esta charla). Son éstos, gallos polaineros en el corral de los descansillos de todo concierto de ayer y de hoy -o en las mismísimas columnas del periódico o la revista- quienes tiranizan la opinión de una mayoría desbrujulada. Son los mismos, tal vez, que con sus necios dicerios impedían que las óperas de Mozart triunfaran en Viena.

En fin, no seguiremos con la lista, pero digamos al menos que, salvados los cambios que se van produciendo en un ritmo casi «geológico» (es decir, a reloj parado) no es difícil comprobar que subsisten aún no pocas premisas similares a las de aquellos años sesenta. Sólo que tal vez ahora los enemigos sean de una especie más sofisticada y, por tanto, más nociva.

Dejemos una ventana abierta a la esperanza y volvamos al libro que nos ocupa. Justifica de entrada Luis de Pablo las razones que le llevan a abordar este texto en lo siguiente: se da una radical comercialización del producto artístico, lo que invalida toda vía crítica y, por ende, la valoración y difusión de una música, la que se identifica con el epíteto de «contemporánea». De ahí que el músico se sienta descontextualizado, «huérfano» es el calificativo del autor, quien advierte que tal situación es una constante desde siglos ha y que en esa misma precisión de tomar la péñola se vieron otros músicos, aportando una lista que va desde Schumann a Stockhausen y Xenakis. Todos ellos, insiste, han escrito sobre problemas de música de forma más o menos abundante, más o menos acertada, «lo que indica su falta de satisfacción a propósito de lo que sobre aquéllos se había dicho».

Y a continuación expresa el autor lo que hace un momento se ha aludido aquí como vertiente enriquecedora de la comunicación personal del artista: «Tales características hacen que la función cumplida por el creador metido a teórico sea distinta de la que sería de desear cumpliera otro en su lugar. Por mucha que sea su objetividad, no podrá dejar de dar una visión parcial de los hechos, aunque en esa parcela su trabajo ganará seguramente en profundidad lo que perderá en extensión. Por otra parte, esta limitación, cuando se reconoce como tal, es fuente inagotable de riqueza, ya que de antemano se abre o debiera abrir controversia entre las distintas posturas que es presumible cada auténtico creador ostente, cosa que sería difícil de aceptar a quien se quisiera situar en un ángulo deliberadamente omnicompresivo y general».

No me resisto a reiterar mi convicción de que el libro es mucho más que un manual. De Pablo será sin duda un hombre convencido de que la composición no puede enseñarse. Como escribió Pierre Boulez, «pretender suscitar una personalidad es caricaturizar el sentido mismo de la pedagogía. Es imposible gobernar una personalidad sin fabricar un discípulo. Quiéralo o no el maestro, habrá siempre discípulos que se contentarán con repetir lo que él dijo, y ésta es la especie más odiosa que existe». Cabría, por tanto, instalar el texto depablano en la órbita de lo que el músico francés llama «points de repère», puntos de referencia.

Pero tampoco se le puede identificar totalmente con el enunciado de Boulez. Menos aún si lo cotejamos con el volumen que el autor de «El martillo sin dueño» dió a la prensa en 1981 bajo ese mismo título (y traducido muy rápidamente, es decir tres años más tarde, al castellano), que se recoge escritos de tres décadas. No, los puntos de referencia que presenta Boulez son muy variables, incluso a veces difusos, contemporizadores en más de un caso y no dejan ver una dirección precisa ni presentan un compromiso moral, aunque quizá haya sido ése el objetivo del autor y en él se cifre uno de los atractivos de sus lecturas.

La «Aproximación a una estética de la música contemporánea» es un texto de otro orden, un sistema poético disfrazado de «vade mecum». Si se concede a la Poética Musical (valiosísima recopilación de conferencias aisladas y al parecer sin plan preconcebido, de Igor Strawinsky) o a la «Histoire de ma vie», del mismo creador ruso, la categoría de una percepción filosófica original sobre valores estéticos (con sonoro eco en amplios ámbitos: ahí está, sin ir más lejos, la reflexión epigonal de una Giselle Brélet sobre la noción del tiempo strawinskyano), no puede negársele tampoco el carácter de una no menos personal indagación y solución poética a la primera parte de esta obra depablana, en la que con un lenguaje conciso, de sencillez casi franciscana, transparente y hasta seductor, el autor aborda el problema de la afirmación personal, partiendo de un esclarecimiento acerca de los conceptos de necesidad y gratuidad. La libertad personal -entendida como deber- y el antidogmatismo son los sustentadores morales de este apartado.

La conclusión de esta reflexión dejará sentado «el ineludible deber -cito textualmente que el compositor tiene que cumplir, encontrando en cada obra nuevos moldes con los que determinar o dar forma a sus progresivas conquistas, cada vez con un mayor valor sintético entre los elementos sonoros inéditos y los procedentes de áreas culturales hasta ahora ajenas a la suya y cuyo caudal, mediante una transformación de su sentido, ha terminado por confluír en el gran canal cultural común, en trance de formación todavía, pero día a día más urgente y evidente».

El segundo gran bloque de este libro, aunque sea el quinto y último capítulo en su ordenación, está dedicado a los Criterios Técnicos. Aparece tras una breve y esclarecedora historia de los pasos más importantes de la historia de la Música, un ejercicio de lógica im-



Luis de Pablo en el homenaje dedicado por la Sociedad General de Autores y Editores, y la Quincena Musical de San Sebastián con ocasión de su 70 aniversario el 26 de agosto de 2000. En segundo plano Ricardo Echepare, Director de los Cursos de Verano de la U.P.V. y Claudio Prieto, Vicepresidente de la SGAE.

placable que el autor ha colocado no por azar ni capricho entre los ya referidos de toma de postura moral y los criterios técnicos que vienen a continuación. En realidad, la obra está escalonada de forma que cada apartado es preparación de lo siguiente, que dado el razonamiento anterior se nos aparece casi como corolario. Tal es la cohesión del pensamiento que informa lo que el autor llama «hipotética estética de la música actual».

La sección «Criterios técnicos» cobija uno de los textos más luminosos, concisos y expositivos que puedan hallarse, efectuando una habilísima disección de lo que son las macroestructuras y la organización microestructural, así como de las relaciones entre ambas. La exposición, jalonada de ejemplos del propio autor, es un modelo de sobriedad, de justeza, de capacidad analítica. A pesar de la brevedad de las explicaciones, el objetivo de exactitud lleva al autor a efectuar incluso una corrección sobre el concepto de serie reformulado por Boulez. Y aunque se trata de cuestiones técnicas, fluye a través de ellas el rumor de una sólida corriente estética, de una ideología, al cabo.

Una ideología, en todo caso, que conviene situarla en los términos musicales. En este sentido me adhiero al juicio de Jorge Fernández Guerra («Consideraciones en torno a la obra reciente de Luis de Pablo», en «Escritos sobre Luis de Pablo», Taurus, 1987). El libro, dice Fernández Guerra refiriéndose al capítulo sobre Criterios Técnicos, «plantea una definición de los elementos musicales capaces de conformar una 'densidad' sonora: líneas, puntos, peso específico de cada ataque de los instrumentos, así como fluidez o pereza en el registro, etc.; en otras palabras: la racionalización de los elementos sonoros para, a partir de aquí, construir la obra desde las dilataciones de esa racionalidad. Me parece inútil in-

sistir en que esa racionalidad es de base musical -casi, diríamos, de oficio- y que esencialmente se relaciona consigo misma. Intentar extrapolarla al conjunto de relaciones del compositor con su entorno ha sido una reducción crítica ciertamente habitual. Es desde luego evidente -conociendo a Luis de Pablo- que una de las líneas de fuerza de su actuación general es un racionalismo 'dialéctico', pero derivar apresuradamente un racionalismo general de otro musical es no captar bien las sutilezas del proceso compositivo. La lógica musical es conocer el peso, valor y fuerza centrífuga de cada instante sonoro que hacia los cincuenta y sesenta se había convertido en una realidad compleja que era necesario de-articular para hacerla comprensiblemente operativa».

No quisiera hacer el «artículo» del libro en cuestión, pero tampoco debo silenciar la importancia y oportunidad del apéndice o «tabla cronológica de algunas obras de la música contemporánea», un recorrido desde 1945 hasta 1966, que además de ser un precioso índice orientador no deja de constituir una determinada toma de postura, intención no oculta en ningún caso.

LA DIFUSIÓN DEL PENSAMIENTO EN OTROS MEDIOS

Nos hemos detenido un tanto en esta obra depabliana porque, al menos en mi consideración, es el alcaloide de lo que supone la labor comunicadora del autor. Un empeño en el que el músico bilbaino ha empleado muchas horas de su vida, con provecho ciertamente, y que, como ya se ha dicho, constituye por inflexión una de las claves para la comprensión del pensamiento de Luis de Pablo.

Hemos hablado de textos, de libros. Deben añadirse las innumerables conferencias, los cursos impartidos, los masters, la docencia en universidades de Estados Unidos y Canadá, iniciativas como las Topaketak o Encuentros de Iruñea-Pamplona (en la que se escuchó por primera vez entre nosotros música minimal, de la mano de Steve Reich), las tutorías y asesorías, los artículos y ensayos en publicaciones varias y, como capítulo entrañable y particularmente rico, el de sus programas radiofónicos, en los que De Pablo armoniza la dicción excelente, el tono sencillo y elegante, con una preocupación por la globalidad de la cultura. No voy a ofrecer listas de actividades del músico en esta labor de difusión, pero no puedo silenciar tampoco (puesto que, en aquellos años, era uno de los muchos que se apresuraban a «pillar» la emisora) la importancia de sus trabajos de difusión en lo que hoy se llama Radio Clásica.

En esta última casilla, un conjunto admirable de estos programas lo constituyó -y el enunciado de los diversos bloques es de por sí significativo- aquella colección de seis grandes temas: Música y Palabra, Música en las culturas no occidentales, Música de los Indios de México, Músicas negras y mestizas del Caribe. Las otras músicas y Folk Internacional. Considerando que cada uno de estos programas constaba de 30 ó 40 emisiones, se comprenderá con facilidad el amazónico flujo de informaciones de toda latitud y longitud que nos trajeron un nuevo despertar al mundo y una visión renovada de la música a la mayoría de todos nosotros.

No quisiera detenerme mucho en este apartado porque probablemente en estas ponencias se hará referencia a otros esfuerzos realizados por Luis de Pablo en el deber de la difusión, al hablar de grupos en los que se integró o de los que fue fundador. Una actividad pionera, por añadidura, la realizada por el artista a través del grupo Alea, e incluso antes, en los aún oscuros años cincuenta, desde las Juventudes Musicales, desde Nueva Música, desde Música Abierta, o desde el Aula de Música del Ateneo madrileño, sin contar su militancia en

la crítica desde las páginas de la revista SP, desde 1959, o su firme «apostolado» en *Tiempo y Música*, a partir de 1960. Años en que profesar ideas nuevas o ponerse a la hora europea era mucho más heroico que ahora. Y Europa no era para De Pablo la totalidad, sino un punto, muy importante por supuesto, en el conocimiento y asunción de una cultura mucho más global.

Y, ciertamente, este abrirse al mundo no es un capricho, una moda en la trayectoria depablina, sino una parte sustantiva de su pensamiento. Si, como antes se ha intentado reflejar, el texto «Aproximación a una estética de la música contemporánea» es un compendio de la poética musical de Luis de Pablo, permítase recordar aquí una cita breve del autor, por considerarla definitoria sobre su forma de pensar:

«Pero las conquistas del universo sonoro (dice tras exponer su pensamiento sobre el terreno microtonal, es decir de la aceptación del espectro sonoro en su totalidad y hasta de la investigación ultrasonora) no sólo se han ampliado en el terreno de lo natural estricto, sino que lo han hecho también en el de lo cultural, lo que era de prever, dado que en el hombre de hoy, la dimensión histórica es, por así decirlo, *natural*. Si la música occidental había sido hasta hace unos años un compartimento estanco, sometido únicamente a sus propias leyes de evolución, éstas parecen haberla llevado a una cercanía de ciertas músicas orientales o, en general, no europeas, que, sin duda, la están enriqueciendo» (...) «Se comprenderá, pues (dice más tarde, al término ya de la exposición), el ineludible deber que el compositor tiene que cumplir, encontrando en cada obra nuevos moldes con los que determinar o dar forma a sus progresivas conquistas, cada vez con un mayor valor sintético entre los elementos sonoros inéditos y los procedentes de áreas culturales hasta ahora ajenas a la suya y cuyo caudal, mediante una transformación de su sentido, ha terminado por confluír en el gran canal cultural común, en trance de formación todavía, pero día a día más urgente y evidente».

Es obvio que conocer las músicas extraeuropeas no implica el imitarlas, «sino que tu sensibilidad esté matizada por la escucha de otras maneras de comprender la música», como ha expresado en alguna entrevista Luis de Pablo. «Quien quiera conocerlas, dice, experimentará la maravillosa humildad de saber que la música puede ser otra cosa en razón de ciertos criterios formales, tímbricos, de alturas, etc». Y como prueba exponía en aquella misma entrevista una serie de ejemplos, como el de su *Concierto de Cámara*, o incluso del intermedio de su ópera «*Kiu*», que no serían posibles sin un conocimiento de la música australiana, en el primer caso, o de la música iraní, en la segunda.

LA ÓPERA, ARMA DE COMUNICACIÓN

Y puesto que ha salido la voz ópera, pasemos a hacer alguna consideración sobre ella dentro del epígrafe «comunicación» que encuadra la presente intervención. A nivel de gran público, no hay duda de que la ópera, gracias sobre todo a «*Kiu*», «*El viajero indiscreto*», «*La madre invita a comer*» y esperemos que también a «*La señorita Cristina*», a partir de febrero del año que viene. Tampoco son pocos los músicos y compañeros que priman en Luis de Pablo la faceta de autor dramático sobre las demás.

No compete aquí pronunciarse sobre el particular. Sí, en cambio, subrayar la dimensión comunicadora del género, y vincular al autor con ella. En efecto, De Pablo ha manifestado en muchas ocasiones su particular interés por el teatro, desde hace ya mucho tiempo. Su primera obra para escena fue «*Protocolo*», entrenada en París en 1968, el mismo año de la publicación de su ensayo de aproximación a una estética contemporánea, por cierto.



Programa de la primera representación escénica de "Tarde de Poetas" (Bilbao, 1990).

El interés por la voz y por la peripecia dramática dieron como fruto una serie de experiencias musicoteatrales que se van entrelazando en la carrera creativa del autor desde 1968: «Protocolo», surgido de «Ein wort», «Véry Gentle», «Por diversos motivos», «Masque», «Berceuse», «Solo un paso»... Una serie de experiencias sobre textos de poetas diversos cuaja en un producto único, finalmente, que es «Tarde de poetas» (única obra dramática del compositor bilbaino que ha conocido su puesta en escena en el País Vasco, por cierto).

Pero las cabeceras de la producción dramática son las cuatro óperas antes aludidas: «Kiu», «El viajero indiscreto», «La madre invita a comer» y «La señorita Cristina»... esta última citada y valorada a juzgar por el adelanto ofrecido en el pasado año, con motivo de la investidura doctor honoris causa de la Complutense del propio músico, junto con otros.

La incursión en el género operístico obedece a razones varias. Por un lado, el propio músico ha declarado en alguna ocasión que «aquellas *unidades de comunicación* (subrayo la terminología del propio De Pablo) que fueron mis módulos representativos representaban un ensayo de funcionalidad nueva, algo así como crear ladrillos para hacer poco a poco una casa. de forma instintiva pensé que los lenguajes ya perfilados lo

estaban en la medida suficiente para permitirme cualquier gesto musical. En suma, creí poseer las herramientas para expresar lo que quiero y como quiero».

Se nos ha presentado en este párrafo el verbo expresar. Por otro lado, en la misma entrevista donde se recoge (y siento no retener el nombre del autor, sólo sé que se publicó en Los Cuadernos de Música, en 1989) esta declaración, Luis de Pablo certifica que no existe diferencia en su actitud interior como compositor estructuralista o modular y como compositor expresivo. «No entro en catalogaciones, sino que ideo aquello que puede servirme», dice.

Tal expresividad, base de toda comunicación, se acentúa en la música dramática, en la ópera. El mismo músico manifiesta, acerca de las cargas emotivas de su música, que el poder emotivo «se centuplica en «Kiu» con respecto a obras pasadas en las que existen también, porque «es una obra dramática, pasa en escena, hay personajes y una historia que se sigue».

Es natural que un compositor, si se sabe dotado para la música dramática, ponga su empeño mayor en la ópera. Los atractivos que ofrece el género son grandes para el autor, que puede quedar seducido para la empresa. Pero no es pequeña baza la posibilidad de encontrarse ante un público más numeroso e incluso muy distinto del habitual. Esta comunicación a gran escala sería sin duda, en el caso de Luis de Pablo, no un desideratum vano y gratuito, sino consecuencia de su afán de hacer partícipes de un patrimonio estético a las más

personas posibles. Es un corolario natural del deber moral de comunicar al que nos referíamos antes.

En definitiva, en Luis de Pablo se da una identidad total entre su labor de comunicación que puede llamarse teórica y su actividad creadora, como se dan (son palabras suyas) como inseparables la ética y la estética en la obra. Por ello se ha insistido algo, en esta intervención mía, sobre la importancia de la comunicación en él. Cuando alguien comenta sobre la dificultad de entender la obra actual, Carmelo Bernaola suele responder como si le extrañara muchísimo: «Pero si es más fácil entender esto mío que una sinfonía de Mahler, que para eso hay que saber muchísimo!». Y, si no hubiéramos tenido los desfases históricos que hemos padecido, así debería ser: que la obra de un contemporáneo nuestro estuviera más a nuestro alcance que el pasado, siempre que el compositor en cuestión mantuviera una fidelidad creadora con respecto al mundo y momento que vive.

Y vuelvo a otro préstamo de la obra que ha absorbido la mayor parte de esta intervención: Luis de Pablo adelantó, en 1968, que el futuro podría traer una modificación sustancial de las relaciones entre autor y público, poniendo de relieve que los nuevos caminos de la composición ofrecen la posibilidad real de acceso al interior de la forma de la obra musical, con una colaboración mayor o menor por parte de terceros. Sin jugar a profecías, sugería una vía interactiva.

Lógicamente, tal posibilidad aparejaría una formación general previa por parte del receptor que, subraya el músico, hoy por hoy no existe o sólo interesa a un número muy reducido.

Había advertido ya que volveríamos a hablar de los «conocedores», de los «connaisseurs» a que aludía Schönberg. Es obvio que los conocedores no conocen la música de su momento. Ellos, nosotros, saben de las grandes palabras del almacén de la historia, de cierta historia, y han forjado con ellas su literatura personal. No abrigan esa humildad que reclamaba De Pablo en el acercamiento a las músicas extraeuropeas porque sencillamente no reconocen la propia música. Para ello hay que bajar los ojos al libro o al escrito y agachar las orejas a la música, no hundir el pabellón en el hueco de la historia mil veces y mal contada.

Como estamos en un acto universitario, hagamos nuestra aquella acusación que lanza Schopenhauer en su «Sobre la Filosofía de Universidad». Es una diatriba, un magnífico libelo contra el hegelianismo, representando la rebelión del pensamiento de la diferencia contra la filosofía académica, la filosofía empeñada en arbitrar consensos enmascaradores. Mute-mos el término filosofía del texto por el de música: «El único modo de familiarizarse de verdad con los filósofos (digamos aquí músicos) es a través de sus propias obras, y de ningún modo en una relación de segunda mano. Además, la lectura de las obras mismas de los filósofos (músicos) de verdad tiene siempre un influjo benéfico y estimulante sobre el espíritu, puesto que le coloca en comunicación directa con una mente excepcional capaz de crear por sí misma, mientras que, en cambio, esas historias de la música sólo pueden proporcionarle y contagiarle el ritmo de una inteligencia mediocre que ha organizado el asunto a su manera, en una torpe asociación de ideas».