

Hachè Costa: Lo relevante de un compositor es adónde consigue llevar a un oyente

PACO YÁÑEZ

Compositor, guitarrista, profesor y crítico musical, en Hachè Costa (Noia, A Coruña, 1980) convergen muchos de los campos y de los debates, tanto estéticos como sociales, que en la actualidad marcan a lo musical, haciendo de la suya una figura poliédrica que se proyecta no sólo en el terreno de la música culta de creación, sino en el pop-rock, en la banda sonora audiovisual, o en el teatro musical, promoviendo una fertilización recíproca de todo ello en pos de una obra marcada por un enorme conocimiento del medio y por un aquilatado dominio técnico, así como por una radicalidad artística sin concesiones que, como nos confiesa Hachè Costa, por su intensidad hace que la creación se nutra, cual *Retrato oval*, de la vida y de las energías de su propio creador.



Hachè Costa
© 2019 by Paco Yáñez

El próximo 1 de junio, Hachè Costa estrena en A Coruña su *Tratado Espiritual de las Tres Vías || Amor Divino* (2018-19), encargo del Festival de Música Contemporánea Resis, una cita en cuya segunda edición Costa colabora no sólo por medio de dicho estreno, sino con una clase magistral a los alumnos del Conservatorio Superior de Vigo. Habrá sido, sin duda, una lección no sólo de música, sino de vida, teniendo en cuenta el conocimiento profesional y la perspectiva humana con la que Hachè Costa enfoca tanto su propia creación como la de aquellos que lo rodean, todo lo cual se pone de manifiesto en esta entrevista realizada a través de internet a tan sólo unos días de su regreso a Galicia desde su actual residencia en Madrid, ciudad en la que vive y trabaja desde el año 2001.

Hachè Costa. Pues, en realidad, puedo contar más bien poco, dado que desvelar los secretos de una obra que necesita de un cierto elemento sorpresa sería una falta de respeto hacia el público que decida acercarse mañana al estreno. Puedo anticipar, eso sí, que provocar el miedo en el espectador es un aspecto que me ha interesado siempre, y que es ahí donde encuentra su lugar la utilización de los cuchillos como un elemento compositivo serio. El miedo a los filos cortantes es algo, lógicamente, muy habitual; su sola presencia nos pone sobre aviso: nos producen pánico, son un aviso de amenaza, y por eso mañana nos serviremos de ellos para realizar nuestra propuesta. Para ponernos en situación: el Festival Resis me encarga una obra para saxofón y percusión que esté basada en alguna obra plástica del fondo permanente del Museo de Belas Artes de A Coruña, entre el que encontramos una hermosísima talla policromada de Emilio Madariaga, *Amor Divino*. En ella, una especie de monja adelanta uno de sus pies como en una actitud de entrega final a Dios; sus pechos marcados, así como el gesto dibujado en su rostro, me invitan a reflexionar sobre la pasión con la que esta mística se entrega a la divinidad, y todo ello me lleva, asimismo, a meditar acerca de la naturaleza del ascetismo cristiano, el cual está teñido de felicidad, pero igualmente de dolor. Así, alcanzo dos ejes estructurales básicos: por un lado, el sufrimiento y la renuncia que conlleva todo amor verdadero en la medida en que amar supone siempre el abandono de uno mismo en beneficio del otro, algo que en los religiosos se traduce en la fusión con la divinidad a costa de sacrificar la propia individualidad; y el otro, en la vía escogida para esta tradición ascética, que es el camino del dolor, del sufrimiento, de la flagelación como forma de alterar la consciencia e ir más allá del pensamiento intelectual, algo muy habitual en el pensamiento chamánico, tan respetado por mí. Es así como, entre la idea de transmitir ese miedo sanador como una vía de iluminación y la idea de renunciar a la propia existencia en nombre del amor divino, llego a la conclusión de que quiero trabajar con cuchillos reales sobre el escenario, tanto como productores de sonido utilizados sobre algún instrumento de percusión como en correlación con otros recursos simbólicos en escena: la gran cassa atada como símbolo de nuestra dependencia del mundo terrenal, los ojos vendados del saxofonista como nuestra ceguera en la caverna platónica, o ese mundo de cálices y de sangre que busca llevar al oyente a otro punto de percepción más profundo del que habitualmente se persigue en la sala de conciertos.

¿Toca el saxofonista toda la obra con los ojos vendados? Ello recuerda a algunas propuestas de Georg Friedrich Haas en las que el compositor austriaco exige total oscuridad en la sala mientras los músicos tocan. Al respecto, ¿cuál es, entonces, el grado de exigencia técnica de su partitura para el saxofón?

Y, al igual que en Haas, también aquí habrá oscuridad total; pero, por centrarme en un solo aspecto, digamos que, efectivamente, el saxofonista toca con los ojos vendados la mayor parte de la obra: lo hace mientras permanece simbólicamente ciego, sordo, sin ojos para ver y sin oídos para oír, que diría el *Evangelio de Mateo*... Pero, una vez que alcanza la iluminación, la unión con Dios, entonces las vendas dejan sus ojos porque ha alcanzado la luz, ya es consciente, ya alcanza a ver las cosas como realmente son y, por suerte para el saxofonista, puede tocar los últimos compases de la partitura con alguna visibilidad. Toda la obra se articula en torno al símbolo del ojo, el ojo que no alcanza a ver, el ojo ciego, el ojo seccionado cortado a la manera de *Un Chien Andalou* (1929), o de aquel versículo terrible del «Si tus ojos te inducen al pecado, arráncatelos», volviendo a Mateo. Mateo 13:9 es un

versículo terrible, así que me veía obligado a venderle los ojos a pesar de que ello dificulta mucho la ejecución, claro. Es cierto que la parte de saxo se reduce prácticamente en su totalidad a la utilización de lo que yo llamo "multifónicos de garganta" o "naturales", que son aquellos que surgen de la modificación del tracto y de la embocadura a través de la entonación de diferentes vocales con el objeto de excitar diferentes parciales, diferentes armónicos, algo que también hice, precisamente con Rafael Yebra, en el *Secondo Passaggio Astrale* (2019); pero, igualmente, con Andrés Gomis en *songs not from east & west* (2018), aunque a un nivel muy diferente, dado que el *Passaggio* puede casi ser considerado un estudio sobre este tipo de multifónicos y sus posibilidades de emisión en *legato*, *staccato*, cantando simultáneamente, etc. El caso es que este recurso simplifica enormemente una obra, dado que se realiza sobre una digitación estándar; no hay digitaciones especiales ni complejísimas como suelen tener los multifónicos habituales, y por eso me parece más interesante, aparte de que ofrece una homogeneidad en el sonido que es absoluta, exactamente la misma que el saxofón tocado en *legato* ordinario. Ahora bien, la dificultad viene dada, precisamente, por el trabajo que presenta una embocadura cambiante durante ocho minutos de obra, por ejemplo, así como por el uso de trinos tímbricos, *bisbigliandos*, de manera constante, y que aquí son dispuestos escrupulosamente: hay trinos de dos posiciones, los habituales; pero, también, de tres, cuatro y hasta cinco posiciones diferentes, prescritos con una evidente intención dramática dado que, cada vez que añades una posición extra al trino, el resultado es una mayor lentitud en la emisión y por lo tanto se vuelve más denso, más dramático. Es una idea interesante para mí: a mayor lentitud, mayor dramatismo. Algo así como ese famoso ahogamiento invertido de *Wozzeck* (1914-22) en el que mientras el personaje se hunde la música asciende, o el tratamiento del movimiento en *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni. Las dicotomías paradójicas siempre son violentas y, por lo tanto, funcionales cuando se encuentran contextualizadas.

Ese diálogo de la música con las artes es algo recurrente en su catálogo, ya en el *Tratado Espiritual de las Tres Vías || Amor Divino*, ya en *passato. presente. futurismo* (2018), una partitura en la que reflexionaba sobre la obra del artista cubano Carlos Garaicoa en el marco del ciclo *Música e arte. Correspondencias Sonoras* del Centro Galego de Arte Contemporánea; pero, asimismo, podríamos sumar la poesía de Allen Ginsberg, la de Federico García Lorca, la de Yalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī, la pintura de Mark Rothko, la de Jackson Pollock, el flamenco, o el tarot. Parecen de lo más diversas, las motivaciones que lo llevan a componer, ¿cómo se produce la iniciativa de afrontar tales diálogos interdisciplinarios?

Digamos que una mente con múltiples intereses acaba pensando de múltiples maneras. Ésta es la explicación sencilla, pero es mentira, así que trataré de explicarlo a través de dos cuestiones estéticas muy serias y dependientes la una de la otra: por un lado, la del sujeto poético; y, por el otro, la de la consecución de nuevas formas sintácticas en la obra musical.

Respecto al sujeto poético, al "yo" que se encuentra detrás de toda obra artística, habría que comenzar diciendo que es un problema teórico que apenas ha sido enfrentado en el ámbito de la música. Estoy hablando de la cuestión que se nos presenta, por ejemplo, en la poesía lírica, donde la tradición ha dicho que el sujeto poético es el propio poeta, y ahí se acaba el debate hasta bien entrado el siglo XX, cuando se reconoce que ese "propio poeta" es, en el mejor de los casos, la imagen que el poeta tiene de sí mismo y que, de todos modos, eso supone también la consecución de un sujeto literario. Es un asunto complejo, pero aceptemos, por ejemplo, que Beethoven no es un único Beethoven, sino que hay

multiplicidad de Beethovenes que se manifiestan de diferentes formas, y de aquí surge una idea muy interesante: la de que toda la actitud teórica hacia la composición culta occidental es una mentira. Se nos dice que las decisiones de un compositor han de ser tomadas en base a un rigor formal, en base a la lógica de los propios sonidos, como si los sonidos tuvieran una inteligencia propia. Los sonidos no tienen voluntad; es el compositor quien aplica su voluntad a los sonidos, y aun cuando abandone la obra a determinados parámetros aleatorios, o a las decisiones de un software que componga la partitura según unas normas prefijadas, siempre hay un elemento subjetivo primero que decide, y ese elemento subjetivo es el "yo autorial" que existe detrás de la obra y que podrá coincidir o no con el "yo poético"; con el protagonista, con el carácter al que se debe revestir a los intérpretes, por así decirlo. Así que..., si la toma de decisiones coherentes depende del sujeto que tome las riendas, el primer punto que un creador debería abordar es el análisis de este sujeto, algo que yo trato de llevar hasta las últimas consecuencias determinando seriamente cuál será la naturaleza de sus actos, a qué se deben sus decisiones sonoras; cuál es la lógica sintáctica y psicológica que sigue. Así, el sujeto podrá ser riguroso, caprichoso, pasional, etc. Podrá seguir una lógica política, como hice en *passato. presente. futurismo*, donde el ensemble era sometido a las pautas de comportamiento descritas por la sociología en contextos de violencia entre Estado y sociedad civil. Pero también podrá ser un sujeto que se rige por los procesos psicológicos del amor y el duelo, como hice en *Portrait Of: (2016)*. Y ahora es cuando viene un teórico de la escuela germana que todo lo engulle y me habla del rigor formal de las decisiones sonoras, y es cuando yo digo "NO": ¿por qué, por ejemplo, la música ha de ser lógica en sí misma, si el sujeto poético es un ser incoherente? La técnica compositiva occidental es una herramienta absolutamente necesaria para llevar el discurso sonoro adonde tu sujeto poético decida llevarlo, pero no es más que la llave para un pensamiento que debe llegar más allá y al que hemos decidido denominar como "multidisciplinar" porque no sabíamos muy bien cómo denominar a todo aquello que, siendo resultante de un análisis mayor de las decisiones musicales, excede la capacidad de los criterios compositivos decimonónicos. Así que, en realidad, lo que subyace detrás de este viaje de la pintura al sonido, del sonido al poema, del poema al cine, del cine al teatro... no se debe a nada más que a la necesidad, sincera y absolutamente musical, de encontrar y trabajar sobre nuevas formas sonoras y nuevos sujetos. No hay nada más allá de ahí.

En ese complejo equilibrio entre el yo poético, la fertilización interdisciplinaria y la responsabilidad social, ética y política por parte del compositor, ¿hasta qué punto no es un peligro caer, en obras explícitamente políticas, en lo panfletario?

Es una pregunta interesantísima, en la medida en que pone de relieve la cantidad de panfletos que escuchamos a veces en los auditorios; pero no sólo panfletos políticos, sino panfletos de todo tipo, porque entregarle al espectador una única dirección, una visión personal de lo que es bueno o malo, correcto o incorrecto, es siempre un panfleto aburridísimo y falto de interés. Pero centremos la cuestión en la política, si quieres... Cada vez que el compositor escoge una opción política concreta de manera explícita, la obra se convierte en innecesaria; cada vez que algún artista se pronuncia hacia la izquierda o hacia la derecha, está haciendo un panfleto y, ciertamente, su interés artístico disminuye porque ya no es atemporal, ya no es universal. Y en España, aquí y ahora, parece que, si haces una obra de izquierdas, el público acepta que pueda ser obvia en lo político; pero, si la haces de

derechas, eres un malnacido; y esto no puede ser así. ¿Qué ocurre? ¿Alguien va a decirme que una obra artística puede ser política, si es de izquierdas, pero que no puede serlo, si es de derechas? Esto sería muy estúpido, ¿no crees? Es decir, la estética, la obra, ¿funciona o no funciona dependiendo de tu opción política? Como mucho, yo podría decir que seguramente prefiera la de izquierdas, eso sí, pero no tengo mucha fe en que esa obra, como obra, me pudiera gustar. También prefiero los periódicos de izquierdas, porque me cuentan mentiras que me gustan más, pero eso no implica que hagan periodismo serio ni que yo me los crea. Ahora bien, la respuesta a tu pregunta se encuentra cuando buscamos referentes de arte político que sí funcionen como artefacto artístico y analizar por qué lo hacen. Podemos hacerlo ahora: si quieres hablamos del gran referente, Luigi Nono e *Il canto sospeso* (1955-56). ¿Tendremos ya la respuesta? Yo, sí: el dolor humano que hay detrás. No estamos haciendo política, sino que estamos hablando del dolor humano que se encuentra detrás de la política, y ese dolor humano, es eso: dolor, hambre, desesperación; es un canto humano, y es eso lo que la hace interesante. Fíjate: cuando acometí *passato. presente. futurismo*, me daba verdadero pánico posicionarme, porque el hecho de estar hablando del poder del Estado; en concreto, del Estado fascista en lucha con una población civil que se mantiene en resistencia, se prestaba al panfleto. Y tampoco podía romper una lanza a favor de esa sociedad en lucha, porque esa sociedad es víctima de sí misma; es una sociedad que escoge el gobierno fascista por propia voluntad democrática, una sociedad muy falta de criterio. Así que no quería pronunciarme a favor de ninguna de las dos partes, aunque obviamente el Estado fascista me resulta menos simpático, por decirlo de algún modo. En cualquier caso, y esto es a lo que quiero llegar, la obra no tomaba partido por ninguna de las dos partes y sencillamente se limitaba a exponer los procedimientos habituales de ambos bandos en la gestación de la lucha por el poder social. ¿Y qué ocurrió? Que el público me habló de una obra agónica, dolorosa, sangrante, y yo no provoqué nada de eso, yo no lo busqué. Lo que ocurre es que, si te limitas a plasmar objetivamente la realidad, al final te encuentras con que hay un señor muriendo en la acera de enfrente con la cabeza abierta y ese dolor es el que nos conmueve; no se trata de si el policía que golpeó fue bueno o malo, o si hizo lo que debía. El asunto es otro: cuando hay alguien muriendo, no hay espacio para debates políticos. Pero esto también ocurre trabajando sobre otras temáticas: piensa en la honestidad religiosa de la *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaem* (c. 1600) de Alonso Lobo y en el *Stabat Mater* (1832-41) de Rossini. A Lobo le interesa el dolor de Cristo; y a Rossini, crear un éxito según su propia visión de la música: el resultado de Rossini es una parodia terrible que, aunque pueda llegar a funcionar en la sala de conciertos, no nos aporta absolutamente nada interesante más allá de una secuencia de notas más o menos bonita, y esto puede ser aplicado a casi cualquier temática. El compositor no debe hablar de sí mismo; las obras deben ofrecer una reflexión, no una idea concreta.

El estreno en A Coruña de su *Tratado Espiritual de las Tres Vías || Amor Divino* llega apenas tres semanas después de que, en Vigo, el pasado 9 de mayo, Multiplensemble haya tocado su *Secondo Passaggio Astrale*, una pieza estrenada recientemente por los mismos intérpretes en Berlín. Si a ello le sumamos el estreno, el 19 de junio de 2018, de la impactante *passato. presente. futurismo*, parece que en los últimos meses se haya producido el regreso del hijo pródigo, si me permite el símil bíblico, a la tan activa escena de la música artística de creación que hoy en día se vive en Galicia. ¿Cómo se ha gestado dicho retorno, aunque siga usted manteniendo su residencia en Madrid?

Yo me voy de Galicia un 11 de septiembre de 2001, fecha imposible de olvidar. Todo el



Hachè Costa componiendo *Secondo Passaggio Astrale*. © 2019 by Hachè Costa.

mundo a mi alrededor habla de aviones y de torres gemelas: el mundo ha cambiado para siempre, pero yo aún no puedo saberlo. Huyo de una Galicia invadida por el jazz y sin apenas manifestaciones realmente creativas hacia un Madrid en el que busco acabar mis estudios en un entorno que me permita trabajar, dado que siempre he considerado que un músico debe ganarse la vida haciendo música o, de lo contrario, su creación jamás trascenderá los límites de un pensamiento academicista. Busco, también, formarme con los referentes de la composición, y tengo el deseo de introducirme en el mundo editorial; así que

ese 11-S cojo un tren sólo de ida con unas 30.000 pesetas de la época, sin trabajo y sin estudios finalizados, y huyo de lo que, para mí y en aquel entonces, era un desierto creativo y humano. Pero pronto, a pesar de conseguir cumplir parcialmente mis objetivos, comprendo que en la capital la realidad será, en breve, bastante parecida.

Como una manera de resumir la situación, te diré que llego a Madrid a tiempo de ver la caída de las grandes editoriales, de la industria de la música, las discográficas... Es decir, en el momento en el que cojo el tren, todo había florecido; y en el momento en el que me asiento de verdad en la ciudad, ya no existe nada; aunque, por suerte, ya he podido colaborar con Enclave Creativa, una casa editora que surge de las cenizas de Real Musical y cuyo director es el mismo, Javier Murillo, quien en el futuro me abrirá muchas puertas por pura generosidad personal, y me he forzado también a componer para cine y TV como una fuente indudable de ingresos. Pero todo a medias tintas y frustrante, una sombra de lo que fue. Conozco a mis soñados maestros, a los compositores nacionales consagrados, y todos ellos, con la excepción de Agustín González Acilu y José Nieto, me parecen un colectivo desalmado, sin escrúpulos, y también veo entonces que este tipo de gente no podrá aportarme nada a un nivel estético, más poético. Finalmente, acabo comprendiendo que me he equivocado: más que enfadado con Galicia, debo estarle agradecido, porque me ha permitido crecer en una de las sociedades más evolucionadas que he podido disfrutar. Estoy hablando de la Galicia de los años 80 y 90, fuertemente politizada y, por lo tanto, una Galicia pensante. Así que, retomando esa imagen del hijo pródigo, me planteo que haber roto completamente los lazos con mi tierra es un error, pero aún pasarán muchos años antes de volver a establecer un contacto sólido. Hubo pequeños intentos, y de hecho, tuve la ocasión de realizar estrenos significativos como el de *Música para un Aullido* (2009), sobre la poesía de Allen Ginsberg, contando con las colaboraciones de Manuel Rivas, Xoán Abeleira o Fran Alonso, todos ellos poetas admirados por mí; pero fueron momentos puntuales muy alejados de la actividad de hoy. Y en ese hoy, en este ahora..., pues debo decir que un regreso mío a la tierra no se da como tal, sino que es un proceso paulatino que comenzó de manera inesperada. A través de ciertas nuevas amistades se pone en evidencia que, a pesar de tener una trayectoria considerable a un nivel internacional, nunca he trabajado con los grandes intérpretes e iniciativas que han florecido en Galicia durante mi

desconexión, y entonces empiezan a llegar propuestas gracias a la generosidad desinteresada de esas personas. En el fondo, es absurdo pensar que he estrenado tres años consecutivos en el Festival de Órgano de Montreal, en las universidades de Florida o Paraná, en USA, pero nunca en Santiago de Compostela, a 36 km de donde nació. Así comienza este proceso que llega hasta hoy y que espero que continúe por mucho tiempo, dado que la escena de la creación gallega actual se encuentra a la cabeza de todo lo que está ocurriendo en España: un resurgir musical que sólo podría ser comparable a la frenética actividad poética que tuvo lugar hace dos décadas. Por supuesto, queda mucho por hacer, y espero establecer una vía de trabajo en breve con las orquestas gallegas, con las cuales nunca he tenido el placer de trabajar, aunque a día de hoy sigo saboreando este momento con pequeñas formaciones e intérpretes con los que me estoy sintiendo francamente cómodo y absolutamente agradecido porque hayan permitido este retorno del hijo que se fue equivocado y vuelve asombrado de cómo han crecido todos. Admiración, respeto, asombro, agradecimiento: ésas son mis palabras.

Es ésta una cuestión que he tratado recientemente con el compositor coruñés Hugo Gómez-Chao, que actualmente se está formando en Graz (Austria), y que en entrevista para **Mundoclasico.com** afirmaba que Resis (festival del que Gómez-Chao es director artístico) podría constituir uno de los pilares para un regreso a una Galicia en la que exista una red de conexiones en torno a la nueva música que posibilite el vir de ella a los compositores. Sin embargo, lo puntual de muchas de estas citas, la escasa dotación económica de los encargos, las contadísimas invitaciones de los conservatorios a los compositores (no docentes) para trabajar en colaboración con los alumnos, la práctica desaparición de la industria editorial, etc., hacen muy difícil ese retorno. ¿Qué ideas sugiere para que tal cosa sea posible, sin que el compositor acabe haciendo equilibrios sobre un alambre de inestabilidad económica?

Yo siempre he sido partidario de las políticas utilizadas en el crack del 29: pagar por cavar zanjas para luego pagar por rellenarlas, porque indudablemente crea un circuito económico que funciona, y a la vista estuvo por aquel entonces. Así, cuando alguien me pregunta por las posibilidades, siempre pienso que, como todo en esta vida, lo efectivo reside en la voluntad, porque opciones hay miles. Imagínate: si yo, como entidad, realizo un encargo para un instrumento a solo y me gasto un dinero extra en la edición de la partitura en papel, y otro extra en la grabación y edición de un registro fonográfico, ya tengo dos fondos editoriales en crecimiento y diferentes vías de ingreso: una, de derechos de autor; y otra, de royalties de grabaciones y partituras, entradas de conciertos, cursos impartidos a conservatorios... Hablo de dinero y de promoción de la nueva música, y ésta ha sido la dinámica seguida por las editoriales que funcionan: la inversión en difusión, en publicidad real. Pero al final esto es difícil porque, por un lado, necesitas a alguien con verdadera vocación editorial, algo que se da muy de vez en cuando, y también necesitas compositores que piensen de manera funcional, que escriban obras adecuadas a esta propuesta, y esto sería todavía más extraño, porque en cuanto estás trabajando con el colectivo de artistas, la realidad se difumina enormemente. Es una cuestión de vanidades, de egos, somos un colectivo complicado. También habría que sumar el hecho de que en España el funcionamiento fiscal te dificulta mucho estas prácticas, por supuesto; a veces, uno quiere hacer cosas y no puede porque los gastos fiscales son desorbitados. Fíjate que, en realidad, no puedes poner a funcionar un fondo editorial sin preocuparte del dinero, porque vas a tener que estar pagando todos los meses una cuota fija fiscal, ganes o no ganes algo, y ahí es donde todo se vuelve difícil, aunque hay vías. También deberíamos dinamizar la política de encargos, dado que hay muchos, pero suelen ir a parar a las mismas manos y de una manera desordenada: jamás he entendido que todas y cada una de las orquestas nacionales

de un país no tengan la obligatoriedad de incluir un cupo de encargos anuales, y que las radios y televisiones que funcionan con fondos públicos no tengan igualmente la obligatoriedad de emitir, repetidas veces, la ejecución de esas obras. Y que las políticas de reparto de encargos no residan en decisiones individuales, sino en una serie de criterios objetivos, para que pueda optar mucha más gente a ellos. Las posibilidades son múltiples, insisto, pero el problema es que siempre esperamos que la estructura social venga a salvarnos, y eso jamás ha sido así; por lo que ideas hay muchas, pero sociedad que las haya ejecutado, ninguna. Creo que hay que evitar ser realistas, dado que la historia de la música ha evolucionado en base a iniciativas individuales: un autor de pedigrí, un compositor con un magnetismo especial... Hay que dejar de pensar que todo el mundo vale, que todo el mundo está capacitado, y que, por lo tanto, hay un engranaje enorme que puede ser puesto en funcionamiento como una generalidad de base social. ¿Dónde está esa gente válida? Yo sí alcanzo a ver una posible estructura; pero a la gente con la que hacerla funcionar no la veo: no veo creadores que se jueguen el tipo tratando de vivir de su música, ni editores, ni nada; la cuerda floja de la que hablas es un riesgo que estará siempre ahí, porque también está ahí en cualquier oficio liberal: un señor que vive de pintar casas, un pintor de brocha gorda, tiene los mismos problemas, así que aquí conviene relativizar, porque el pintor ha tenido el valor de buscarse la vida pintando, y el músico no suele tenerlo.

Hugo Gómez-Chao, al que mencionas, bien podría ser una de estas personas especiales, sin duda alguna, aunque respecto al Festival Resis sería justo decir que está funcionando como lo hace, de manera ejemplar, por el buen hacer de todos y cada uno de sus componentes. Piensa que también está ahí Ramón Otero Moreira, quien a su vez es un compositor estupendo; Clara Porta es maravillosa, un ser muy especial en la sombra que sabe perfectamente qué dedos mover y cuándo hacerlo... Es un grupo humano muy funcional, profesionalmente hablando, y muy sanos en sus relaciones humanas, pero aportarles ahora ideas directas no creo que fuera apropiado; porque, como puedes ver, las ideas reales, funcionales, residen en estructuras muy definidas y complejas, y no me parece adecuado ir soltando ideas de ese tipo sin que te las pidan. En cualquier caso, Resis sabrá qué debe hacer en cada momento porque está resultando una iniciativa que demuestra un conocimiento maravilloso de los engranajes culturales, tanto artísticos como económicos. Para mí, siendo absolutamente sincero, la mejor experiencia en el ámbito nacional.

Una de las salidas profesionales que, como ya nos ha referido, tuvo a su llegada a Madrid, fue la de la composición para el audiovisual: cine, publicidad, televisión... Pero, poco después, sobreviene una crisis económica que cambia muchas dinámicas artísticas, culturales y sociales, incluido el propio ámbito del audiovisual. ¿Cómo vivió un descalabro que, supongo, a nivel económico habrá sido considerable en dicho sector?

Pues lo viví como algo necesario. Mira, a veces sonaba el teléfono a las siete de la mañana, y del otro lado te ofrecían 4.000 o 5.000 euros por hacer media hora de música para un documental de animalitos para el que disponías de dos o tres días; es decir, no era posible hacer algo de calidad; y, si lo hacías, te vetaban porque era para televisión y la directriz de no ser denso, de ser transparente y obvio, está ahí. Alquilábamos helicópteros para hacer planos aéreos sin previsión por montos de bastante más de 100.000 euros. Había verdaderos desfalcos: ejecutivos televisivos que se llevaban la mitad de los presupuestos en comisiones, pero que no sabían absolutamente nada de los formatos a desarrollar... Era

necesario hundirse, aquello no era ni viable ni ético, porque a pesar de que no creo que el precio tenga nada que ver con el valor, y en el fondo lo que a uno le pagan tan sólo depende de los juegos y baremos del sistema neoliberal descarnado en el que nos encontramos sumidos, hay algo en todo esto que es profundamente amoral. Me gustó la crisis económica, lo confieso, aunque modificó mi nivel de vida y, sobre todo, mi círculo de amistades, dado que la gran mayoría de mis amigos directores y guionistas, montadores y actores, sencillamente tuvieron que irse de la ciudad o del país. Muchos, ya ni ejercen. En cualquier caso, en todo momento me estoy refiriendo a la crisis económica del 2008, pero el sector artístico ya estaba tocado de muerte desde hacía unos años: el ADSL, el acoso y derribo a la SGAE, la caída editorial... Ésa sí fue la muerte, la verdadera sangría para nosotros, y fue deplorable en la medida en que a la mayor parte de la sociedad le dio absolutamente igual desmantelar los cimientos intelectuales de su propio país.

Por otro lado, esa gran dedicación que usted ha consagrado al audiovisual, ¿hasta qué punto no le planteaba una escisión en su carrera musical? ¿Cómo compatibilizaba dos universos tan diversos como los de esa música más utilitaria y pragmática, frente a otra más personal y artística? Pero, asimismo, ¿qué se aportaron mutuamente?

En estos aspectos, siempre respondo lo mismo: oficio. Lo que me aportó trabajar para cine y TV, ha sido oficio, profesionalidad, la habilidad de escribir una pieza para orquesta en una noche y tener las *particellas* preparadas al día siguiente..., y sin errores. Soportar la presión de no poder fallar. Piensa que los presupuestos que se manejan en una película harían que se sonrojara cualquier director de un centro de arte; y tú, en medio de esa vorágine, no puedes cometer ningún error grave. La orquesta debe sonar a la primera, no hay tiempo para ensayos y debe tener el carácter deseado, así que debes dominar la orquestación, los códigos comunicativos de la armonía funcional, la producción... Es un mundo en sí mismo, pero, eso sí, y aquí es donde entiendo que estás situando tu pregunta, lamentable a un nivel creativo. Por desgracia, incluso los que hemos defendido el medio a capa y espada hemos tenido que acabar reconociendo lo absurdo de la simplificación de la música de cine en la actualidad, pero esto no es culpa del cine, sino de sus directores y productores, tan faltos de miras, lo cual, por supuesto, me ha provocado la escisión que comentas, aunque es muy difícil evaluarla para mí. Por un lado, he tratado de imprimir carácter a todo lo que hacía, pero dándome siempre de bruces con un problema que el marxismo ha definido como derivado de la obra de arte total wagneriana: esa voluntad de eliminar la presencia de lo humano en la escena que hace que todo deba ser liviano, ligero, sin fisuras, para que el elemento humano no rompa la magia del cine. Pero también debo decir que hay que ser conscientes de que yo jamás he intentado hacerme un nombre en el cine: sencillamente, no me ha interesado. Me ha interesado la industria, en la medida en la que me ha permitido sobrevivir, y sí es verdad que en mi juventud supuso una manera de investigar mis preferencias narrativas, los recursos dramáticos, porque luego vas a escuchar una ópera contemporánea y no puedes sino más que asombrarte por la falta de recursos narrativos. El día en que los compositores escénicos consagrados de la escena contemporánea estudien un poquito de teatro, de cine, experimenten ese espíritu televisivo de la comunicación directa y sin fisuras, el medio musical evolucionará muy positivamente, así que hay que valorar sus aportaciones como algo neutral, buenas y malas, al margen de que yo, eso sí, haya ido teniendo un interés cada vez menor por el medio. Pero insisto en que es un camino positivo para un compositor joven el recorrerlo, porque lo obliga a bajar a

una realidad práctica y no vivir única y exclusivamente dentro de sus digresiones teóricas. Aunque la música en audiovisual, como música en sí misma, no sea de primer nivel, lo que sí es de primer nivel es la técnica, la productividad, la profesionalidad, algo que en el mundo del arte brilla por su ausencia. No digo que nos convirtamos todos en meros profesionales, porque, por otro lado, es cierto que convertirse en una mente industrial está muy reñido con ser una mente creativa, pero sí es verdad que ganar un poco de actitud al entender nuestra producción artística desde la óptica laboral nos beneficiaría mucho.

Otra faceta que usted ha cultivado es la de la docencia.
¿Qué aspectos le motivan más en este terreno y cómo ve la educación musical hoy en España?

Vaya por delante que mi relación con la docencia es irregular, inconstante, y prefiero que siga siendo así, casi vista como algo anecdótico; pero, anecdótico, entendido como algo que entra y sale de mi vida sin una dedicación constante, lo cual no implica que ello suponga una falta de respeto hacia esa profesión. Creo que mi posición personal queda bien resumida si observamos que jamás he optado a un



Hachè Costa con el pianista David Durán en el CGAC (Santiago de Compostela). © 2018 by Paco Yáñez

puesto docente en ninguna institución sería ni oficial, y esto es, sencillamente, porque mis prioridades laborales son otras, sin más; soy un compositor profesional, de oficio, y me gusta serlo y así quiero que siga, y eso condiciona todos los demás campos en los que pueda llegar a desenvolverme. Ahora bien, en las épocas en las que me he dedicado a ello, confieso que ha sido una actividad enormemente placentera, dado que siempre he perseguido una única idea que me hace feliz: transmitir al alumnado los fundamentos básicos de la armonía funcional vistos desde una perspectiva histórica y con todas las implicaciones derivadas de ello; esto es, exponer el cómo llegamos al modelo de tonalidad mayor y menor desde un pensamiento melódico modal; y, por supuesto, cómo ese modelo se desintegra por agotamiento y entramos en el lenguaje contemporáneo, algo que, en el fondo, es un viaje muy sencillo, muy lógico, y que, respondiendo finalmente a tu pregunta acerca de cómo veo el sistema educativo nacional, muchas veces no queda bien plasmado en los planes de estudios. Trabajo mucho, muchísimo, sobre improvisación libre colectiva, como una manera de que los alumnos descubran texturas sorprendentes; y muchas veces lo hago con pequeñas indicaciones de registros específicos para que comprendan cómo una idea puede ser más o menos resonante, pero que todo sonido tiene cabida como parte del espectro de armónicos. En el fondo, se trata de comprender qué es el sonido y en qué consiste manipularlo, que componer no es más que esculpir las diferentes resonancias posibles desde una nota fundamental, desde el sonido más grave de todos. Éste es mi propósito único como docente: transmitir a gente que está en un momento formativo temprano que un acorde mayor es lo mismo que un acorde menor o que un clúster: que todo son diferentes opciones válidas a la hora de resaltar o ignorar determinados armónicos que ya se encuentran presentes en toda nota dada, y que por ello la lógica musical reside en el sentido que queramos darle a nuestro discurso sonoro, en el viaje que queremos proponer

al oyente a través de los sonidos.

Esto es algo que también ha afectado mucho a mi propia obra compositiva, a través de la creación de partituras claramente enfocadas a la pedagogía de la resonancia a través de la improvisación colectiva, como el caso de *The White Book of TAROT* (2018), que recientemente se utilizó de esta manera en el Conservatorio Javier Perianes de Huelva, gracias al trabajo del maestro y compositor Juan José Raposo Martín, y que yo mismo utilizo habitualmente en mis clases. En esa obra, cada carta del tarot implica un nivel simbólico, un mensaje concreto acerca de un momento de la vida; esto es, una forma aproximada de resonancia más o menos alejada de la fundamental de la misma manera en la que vives más o menos alejado de la resonancia con tu propia vida, con tu propio Yo, con ese Yo que te hace realmente feliz. Imagínate: le explicas a los alumnos adolescentes que, por ejemplo, la primera carta de la baraja es El Loco, que simboliza la energía descontrolada, y que en su descontrol tanto puede moverse por zonas bajas de la vida como por pensamientos elevados, y que debemos hacer lo mismo con el sonido, y lo comprenden a la primera. Comprenden que hay momentos de la existencia en los que la falta de control nos lleva a no resonar, pero que esa misma ausencia de dirección nos puede llevar a encontrar lugares interesantes, y que cada uno debe usar esta reflexión para encontrar aquella zona de la serie de armónicos, aquella zona de la vida misma, en la que se siente resonar más a gusto con el resto de elementos que estén interactuando. A veces, la obra, entendida como obra puramente musical, sale desastrosamente mal, lo cual consideramos una vida fallida, como un alcohólico que jamás ha conseguido superar sus miedos y muere sin verse a sí mismo resonando en paz con la existencia. Pero, otras veces, sale maravillosamente bien, y analizamos los motivos por los que hemos llegado a un camino válido. Ésta es la docencia que me interesa, una docencia humana y creativa, y es la única que me parece útil en los primeros estadios de la enseñanza musical, aparte de la necesaria técnica instrumental, que entiendo tal y como lleva entendiéndose desde hace unos siglos: escalas, arpeggios, técnica de base en estado crudo, que son nuestro alfabeto. Huelga decir que nuestros planes de estudios interpretativos, basados en algo así como enseñar a los niños a leer *El Quijote* sin haberles enseñado el abecedario, me parece francamente inútil, como inútil me parece seguir basando la enseñanza en el repertorio de hace dos siglos. En vez de construir niños sabios, nos esforzamos por crear niños-museo, niños que no están en consonancia con el momento actual ni comprenden el momento pasado; niños que, en el mejor de los casos, siguen creyendo que un compositor piensa hoy igual que hace 300 años. No lo digo con acritud ni con derrotismo, lo digo con sencillez y con un asombro liviano: es exactamente igual que explicarles que los medios de transporte son las carrozas y los caballos. ¿Y qué ocurre con las sociedades que se estancan de esta manera porque sus niños no avanzan en las formas de reflexión? Pues que, como las aguas, se estancan y se pudren.

Ya que hablamos de formación, usted se formó como guitarrista, pero ¿continúa con su carrera, o la ha puesto en pausa?

Decir que está en pausa sería ser muy generoso; yo considero que está muerta, aunque no creo que jamás haya habido una carrera como guitarrista propiamente dicha. Digamos que, hasta establecerme como compositor profesional, tocaba unas ocho horas diarias de técnica de base, que incluían, por optimizar mi agenda, improvisación siguiendo construcción

temática clásico-romántica, estructuras de armonía funcional e improvisación libre, todos esos alfabetos de los que hablaba antes. Un buen día, colgué el instrumento y no volví a cogerlo nunca más, aunque al haber basado mi formación en la técnica de base teórica y física, en vez de en la interpretación del repertorio, suele resultar fácil para mí tonificar los dedos. Salvando las distancias, por supuesto, porque la interpretación no es sólo gimnasia de las manos: nunca he sido un instrumentista y, profesionalmente hablando, jamás me ha interesado realmente nada más que componer. Pero, en su día, me parecía útil, y me lo sigue pareciendo, dominar un instrumento: saber cómo piensa un intérprete y cómo afronta el trabajo. Hoy en día está de moda el que el compositor no sea instrumentista, supongo que como una reacción contraria a la obligatoriedad decimonónica de enfocar la carrera siempre hacia la ejecución, pero hay que superar esos estadios pueriles de fobias. Confieso que, de vez en cuando, trabajo algo del repertorio que me interesa, pero creo que el punto más interesante, francamente hermoso, bellísimo, que ha aportado tocar un instrumento solista como la guitarra es la comprensión del duelo a muerte bajo el sol, de ese acto de doma de la bestia que un instrumentista acomete cada vez que estudia un pasaje difícil; mi amor hacia las obras para un único instrumento a solo, que es lo que probablemente más me gusta componer junto con la música coral, proviene de aquí, de ese concepto tipo "el hombre ante el instrumento", pelearlo, sufrirlo, vencerlo o que te venza. Esa tensión es pura vida.

A pesar de que, como antes nos dejó claro, una cosa es la visión que el compositor tiene de su yo creador, y otra, la que su entorno tiene de él, conformando, ambas visiones, enfoques necesariamente complementarios de un retrato global, ¿cómo se definiría Hachè Costa como compositor?

Me temo que carezco del espejo mágico que me permita verme a mí mismo; y, aun cuando consiguiera hacerlo, es probable que muriera ahogado como Narciso; así que, permíteme sobrevivir. Podría exponer una lista de mis intereses estéticos, eso sí, o de mis modos de proceder; llevo un buen rato haciéndolo, de hecho, así que prefiero que esto se desprenda de mis palabras indirectas y de mis obras. Te podría decir que, ante una entidad que me realiza un encargo, me definiría como "profesional"; y ante el público, como "invitador a una experiencia diferente". Ante mí mismo, me calificaría como "autodestructivo", porque mi manera de trabajar, obsesiva y que tiene como base la máxima de que si un creador quiere exponer visiones de la vida que sean diferentes va a tener que recorrer caminos que sean diferentes, me lleva a un desgaste tremendo que, realmente, me importa más bien poco, aun sabiendo que me quito un par de años de vida con cada partitura. Pero son todas estas etiquetas que realmente revisten de muy poco interés: el compositor debe dejar que sean crítica especializada y público quienes lo definan; puede y debe hablar de su obra para divulgarla y plasmar su pensamiento estético, pero no hablar de sí mismo, porque no es eso lo que lo hace interesante. Lo relevante de un compositor es adónde consigue llevar a un oyente, y por tanto es el oyente quien debe definirlo.

Hablemos, así pues, de Hachè Costa desde otra perspectiva, si quiere, más estructuralista: ¿qué compositores lo han construido, tanto del pasado como de la contemporaneidad?

Penderecki, Penderecki y Penderecki. Y después, Berio; pero primero, Penderecki. Y

supongo que, también en base a ellos, cabría distinguir dos planos. Por un lado, estarían aquellos autores de los que he bebido hasta asumir mi concepción actual del concierto como un acto más allá de la escucha, como una invitación a una vivencia transformadora, una categoría en la que estarían Cage y Berio, sin duda, aunque del primero sólo me interesa su base filosófica y algo de su tratamiento del lenguaje, como en *Lecture on Nothing* (1949); y del segundo, me interesa todo. Creo que Berio es el primer gran genio del siglo XX, al haber sido capaz de recibir estas ideas acerca de la expansión del campo natural del concierto y ponerlas en relación con la Teoría Crítica. Piensa que cada vez que decimos «Berio», estamos diciendo, como poco, «Eco»: el Umberto Eco de *Opera aperta* (1962), de *Apocalittici e integrati* (1964); de semiótica y de fonología; estamos hablando de uno de los grandes giros del siglo XX, no tanto por su influencia directa en otras músicas como por sus implicaciones y avances intelectuales, aunque lo cierto es que la mejor estética de Berio en este sentido se ha quedado un tanto... envejecida, tal vez fuera la palabra. El Berio más pensante es el peor Berio en términos puramente sonoros, bien entendido que aquí «peor» quiere significar un cierto toque «kitsch» que parece no resistir demasiado bien el paso del tiempo. Pensemos en *O King* (1968), por ejemplo: una genialidad intelectual, fuertemente ideológica, que hoy no acaba de funcionar como música en sí misma porque su fundamento intelectual resulta mayor que su planteamiento sonoro real. Luego, su producción más puramente instrumental, si es que puede catalogarse como tal a las *Sequenze* (1958-2002) y similares, la considero menos importante como elemento que aporta; aunque, a un nivel de escritura instrumental, sea sencillamente salvaje. Supongo que Berio, en su camino de ampliación de las formas sonoras, las acaba disolviendo, mientras que Cage parte de su disolución misma, de su evitación. Ambos me interesan en la medida en que buscas nuevas vías; pero, cuando ya han disuelto la forma, dejan de parecerme interesantes, porque no creo que nada en sonido pueda sostenerse sin forma, y aquí es donde llega Penderecki, al que considero el gran genio del siglo XX, por encima de cualquier otro nombre... y soy consciente de que hay muchos compositores, muchísimos, que podrían recibir ese primer puesto, pero ninguno de ellos, de Schönberg a Grisey, pasando por Stravinski o Feldman, alcanzan el grado de originalidad, de fuerza, de dramatismo y de rigor formal que alcanza Penderecki. Podríamos resumir la cuestión como que yo, en calidad de músico, no existiría sin él, dado que el momento del descubrimiento de *Fluorescenses* (1961-62) marcó un antes y un después en mi vida. Luego, ya la *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam* (1962-66) y *Threnody* (1960), por supuesto; pero el descubrimiento primero lo hice a través de *Fluorescenses*: su notación gráfica, las texturas obtenidas mediante ella, su rigor formal al disponer los recursos aleatorios siguiendo una rigurosa utilización de los mismos en función de la macroforma, las maneras tan marcadas de controlar los resultados de la espontaneidad aleatoria dentro de un control absoluto... Sería imposible, aquí y ahora, exponer todo aquello que me hace amar la música de Penderecki como lo hago: ante su mero sonido, la fiereza de sus composiciones es algo que remite a la Eternidad; es atemporal, inconmensurable, difícilmente definible pero absolutamente comprensible en su contenido e, incluso, el recorrido que él mismo hace como autor, desde ese *Threnody* tan innovador hasta su obra más neoclásica, me parece de una coherencia aplastante. Me fascina observar cómo, a través del uso de la aleatoriedad, Penderecki parece comprender que al final acabamos sonando siempre a algo así como a una resonancia de armónicos naturales sobre una fundamental, con muchos matices, pero casi siempre de la misma manera en lo básico, en la

idea primordial, y creo que por eso mismo empieza a introducir, poco a poco, triadas tonales sin mayor disfraz dentro de sus obras aleatorias. Después de eso, regresa a un lenguaje neoclásico, y aunque su obra reciente no reviste ningún interés para mí, me parece maravilloso el hecho de que un único autor parezca haber recorrido, él solo, la historia de la música al completo: parte de la resonancia aleatoria, descontrolada; llega a dominarla mediante la forma; comprueba que siempre se imponen resonancias asimiladas al acorde tonal mayor; combina ambos procedimientos; regresa al lenguaje neoclásico. En cierta manera, Penderecki es un espejo de la Humanidad misma.

Y ya después, cerrando un tanto el cerco, debo decir que me interesa sobremanera la Generación del 51 española y sus autores más o menos asimilados: Luis de Pablo, Agustín González Acilu, Tomás Marco, Jesús Villa-Rojo... Me interesan y me preocupan: creo que son una generación tremendamente creativa, pero muy olvidada. Es cierto que buena parte de ellos deben su nombre a actitudes políticas, y esto los ha llevado a no ser demasiado populares entre el músico de a pie, y por eso no se tocan, son mal vistos, tienen mala fama; a mí me pasa con algunos de ellos, como te dije antes, porque no han sido precisamente una generación transparente y humilde, pero su valía como compositores no debe verse empañada por eso. Hablamos de gente contemporánea a esos Berio y Eco, y que los hemos tenido a la vuelta de la esquina sin hacerles ningún caso. En la medida en la que a uno le interesan tanto la Física como la Metafísica, a mí me interesarían la Generación del 51 y Penderecki, estando entre ambos Berio y Cage asumiendo funciones de enlace entre ambos mundos, como arcángeles.



Hachè Costa. © by Hachè Costa.

La vida musical de Hachè Costa comporta no sólo la composición, la interpretación y la docencia, sino la crítica musical, pues ha publicado usted regularmente en revistas especializadas y en medios generalistas, como *Sul Ponticello*, *Audioclasica*, o *Nueva Tribuna*. ¿Qué le aporta esta otra faceta y cómo ve la crítica musical en esta segunda década del siglo XXI, tan saturada de información de consumo rápido?

A mí me gusta colaborar en prensa mayormente a través de entrevistas, en

detrimento de la crítica. Por supuesto, me muevo en ambos campos, pero la crítica la disfruto menos porque requiere de una dedicación extraordinaria, sobrehumana; y, tal y como comentaba antes, mis prioridades son otras. Pero, en cualquier caso, necesito hacer algún tipo de colaboración escrita como forma de aportar contenido al mundo del arte más allá de mi propia música, de colaborar con el mundo aportando visibilización de otros autores. Pero insisto en la perspectiva divulgativa que trato de imprimir a todo lo que hago en este sentido, alejado de la profundidad que debe tener el periodismo serio. Vuelvo a Eco, si me lo permites una vez más: evitemos adoptar posturas cerradas respecto a nuestra contemporaneidad: ni apocalípticos ni integrados. Es cierto que hay un exceso de contenido muy liviano, de consumo rápido, como tú lo llamas; pero también hay una cantidad enorme de publicaciones muy serias y muy activas, que no cesan en su empeño de divulgar obra nueva. En España, de hecho, no creo que los medios hayan estado jamás tan predispuestos a la inclusión en sus páginas de música de reciente creación, como vosotros mismos en **Mundoclasico.com**, o las páginas dedicadas desde *Ritmo*, que además se inscriben dentro

de una tradición estatal: si uno araña la superficie de la música contemporánea en España, se encuentra, una y otra vez, con los escritos de los años 70 y 80 de Xoán M. Carreira, por ejemplo, y esa trayectoria de un medio específico es algo sumamente importante. Y puntualizando la otra faceta, la más divulgativa en detrimento de la profundidad... Supongo que resulta obvio que, si me pareciera negativa, no la practicaría tal y cómo he afirmado claramente que lo hago. No hay nada malo en ofrecer chucherías, si esas chucherías sirven para difundir, para divulgar; incluso te diría que las veo como necesarias, siempre y cuando no confundas un caramelo con un alimento; porque, si te nutres a base de caramelos, te mueres seguro. Ahora bien, lo que sí me parece aberrante es la desinformación de quienes escriben ciertas cosas. En un momento dado, lo relevante no es ser liviano o profundo, sino estar bien informado, preparado, y reflexionar, reflexionar mucho sobre lo leído y lo escuchado. ¿De qué nos serviría ser profundos si después vamos por la vida soltando barbaridades? Hace unos años escuché a un periodista español, de supuesto "primer nivel", hablar de las «audacias armónicas compartidas por Schubert y Schumann en el tratamiento de los textos en música». Que alguien venga a explicarme en qué consiste esa armonía compartida, porque yo no lo sé: ni el concepto de tonalidad expandida, ni la musicalización de un texto, tienen absolutamente nada que ver en uno y otro. Lo curioso es que el crítico en cuestión los ponía igualmente en relación con la obra vocal beethoveniana. Alucinante: en esos casos, tan abundantes y frecuentes, te da igual que sean livianos o profundos, porque como punto de partida son, sencillamente, malos.

Por otra parte, en su dualidad de crítico y compositor, ¿no se ha enfrentado a problemas con otros colegas por tal condición doble?

Por desgracia, no con compositores, porque debo evitar ese conflicto por cuestiones extramusicales y por eso me parece algo negativo no haberlos tenido. No puedo reseñar concierto ni obra alguna de algún colega contemporáneo, porque ello conllevaría una absoluta falta de credibilidad. Casi con toda probabilidad, se me acusaría de intereses espurios, e incluso tal vez así fuera, ¿no crees? Es decir, es terriblemente difícil verse a uno mismo, discernir si está siendo justo o no con un compañero; así que lo mejor es mantenerse al margen y no reseñar a compositores actuales, siempre y cuando no se den dos condiciones básicas: que los considere sólidos a un nivel técnico y que no los conozca personalmente; o si los conozco y me parecen insoportables en un aspecto humano, que me parezcan unos buenos músicos. Entonces, sí los reseño; es la única vía que me ofrece las garantías necesarias, sobre todo ante mí mismo: poder mirarme al espejo y tener la certeza de que estoy siendo imparcial. En cualquier caso, debo decir que, cuando algo me parece malo, sencillamente trato de ignorarlo como parte de la solución a este problema. Eso, con respecto a los creadores; porque con los intérpretes no me importa ni lo más mínimo; de hecho, tal y como intuyes, cualquier persona que lo piense un poco se dará cuenta de que precisamente realizar críticas negativas a intérpretes y directores es algo que me perjudica directamente, pero... La crítica es necesaria: alguien tiene que decirles: «Se han cargado la partitura», y si se molestan conmigo, pues molestados se quedan. Soy consciente de que algunas de mis reseñas sobre la Orquesta de RTVE, por ejemplo, que tenían un planteamiento analítico más profundo y fundamentado, provocaron más de un enfado en la plantilla; así que, obviamente, no tengo ningún problema en hacer constar los problemas del grupo de percusión, o la actitud francamente indeseable del titular que ahora cesa, Miguel

Ángel Gómez-Martínez, y su proceder, asqueroso a mis ojos, de proclamar sus peregrinas ideas acerca de la música contemporánea española, todas negativas o francamente dudosas, mientras se le programa en una orquesta pública que él mismo dirige y pidiendo, a mayores, el incentivo a la creación de la SGAE: una falta de decoro absoluta en todos y cada uno de los puntos. Hay mucho desvergonzado en este país, y por eso la crítica es un bien básico, aunque más lo sería si dejara de ser tan políticamente correcta y llamara a las cosas por su nombre con mayor frecuencia.

No sé si derivado de lo anterior, pero me consta que, como Fernando Pessoa, convive en usted una constelación de heterónimos con los que firma por medio de distintos nombres. ¿Estamos ante un yo múltiple, neurotizado por esa sobrecarga que nos dice se impone en la composición, o simplemente es un parapeto defensivo ante lo que al crítico le pueda sobrevenir?

Supongo que, en mi caso, es obvio que mi relación con los nombres, sean patronímicos o pseudónimos, es delicada a simple vista, aunque todavía hay quien me pregunta, sobre todo en América del Sur, si verdaderamente me llamo Hachè... Realmente, soy de aquellos que opinan de la manera tan bien resumida por Alejandro Jodorowsky en *La danza de La realidad* (2013): a veces, uno tiene que modificar el nombre de algo como paso primero para cambiar la naturaleza de ese algo, y en éstas he estado desde hace muchos años, aunque debo decir que "Hachè" comenzó más como un mote derivado de un amor excesivo hacia la fonética que como un pseudónimo; sólo más tarde adquirió otro tipo de significados más profundos y se convirtió en un nombre perfecto para mí, en la medida en que esa «hache», en calidad de única letra que no suena, aparentemente inútil, sin una función definida, es tan sólo un enlace con algo oculto, con vestigios del pasado o de algo que no resulta evidente a los ojos. Al respecto, eso sí, debo decir que jamás he intentado ocultarme, sino transformarme, jugar con mi identidad detrás de ese nombre, como por ejemplo sí he hecho detrás de otros muchos. Entre pseudónimos y heterónimos, son más de veinte nombres, y los motivos de este escudo, de esta ocultación, son de lo más variopinto: he producido música electrónica, he escrito guiones, he realizado diseño gráfico y hay más de treinta discos de pop-rock donde yo mismo tocaba todos los instrumentos... ¿Cómo le vas a decir al público que una persona sola hace todo eso? No, al público no le gustan esas cosas; necesitan tener el mensaje masticado: Menganito hace A, y sólo A; Fulanito hace B, y sólo B. Lo mismo podría aplicarse a la crítica especializada, por supuesto, y me parece algo normal: al final, vivimos inmersos en una mentalidad de mercado, y el cliente debe saber qué compra. Son modos de pensar que han teñido nuestras estructuras al completo, y que tienen una cierta lógica. A nadie le intereso como padre, como amante, como amigo, porque todos estos son aspectos que pertenecen a la esfera privada, no a la pública, y es por eso mismo que el proyectar una imagen social bien definida es como presentarte en una gala en camiseta o camisa: ahí vas marcando unas diferencias que parecen resultar completamente necesarias.

Ese «amor excesivo» por la fonética, como lo define, ha marcado buena parte de su pensamiento y de su producción musical, ¿por qué ha sido tan importante para usted?

La fonética ha determinado una parte enorme de mi pensamiento, pero tal vez deberíamos decir "lenguaje", sin más, puesto que casi todos los aspectos lingüísticos son determinantes

a la hora de construir el sonido del discurso: la intención del oyente, la entonación, la simbología sonora inherente a ciertas palabras... La música contemporánea, eso sí, parece que centra su atención en el elemento mínimo, el fonema, como material de trabajo primero, y confía su desarrollo a criterios de naturaleza musical, algo que está muy en consonancia con ese pensamiento actual de creación de objetos sonoros muy específicos. Por supuesto, ésta es una vía que yo mismo he utilizado en obras como *Lux Aeterna* (2017) o *Sappho - Essay on Wind for Solo Voice* (2016), y debo decir que son dos de las piezas más queridas de mi catálogo, porque ambas hacen hincapié en la simbología contenida en sus secuencias fonéticas aparte de en el fonema en sí mismo. En *Sappho* se trata de algo más específico, dado que los fonemas sibilantes, como la /s/, o los fricativos, como la /f/, son la excusa a través de la cual extraigo y presento al oyente los versos originales de la poetisa. Por explicarlo de una manera rápida, digamos que la evolución desde una /s/ hacia una /f/ me sirve, por ejemplo, para imitar el sonido de las olas que esperan hambrientas a que Safo se arroje al mar para arrebatarle la vida cuando se suicida; pero también me sirve para extraer el comienzo de cada verso, como si las palabras de Safo fueran una extensión del propio viento, de las olas. Hay aquí una identificación clara entre un paisaje determinado, olas, viento, y el estado anímico, algo sin duda de naturaleza más romántica que clásica, pero que permite también que estos versos desaparezcan con cada ráfaga de aire, porque, como sabes, los poemas de Safo nos han llegado fragmentados, en ocasiones sólo como palabras sueltas, así que es como si fuera el propio entorno el que te impide escuchar sus palabras entrecortadas. Aquí, como decía, la identificación entre fonema y símbolo es plena, dado que la traducción desde el griego al inglés fue realizada *ex profeso* para conseguirlo: «Suffering soul... smoothly swayed... 'cause the love that tears fells harshly on me, flows on my suffering soul...»: si lo pronuncias susurrado, comprendes inmediatamente a qué me refiero.

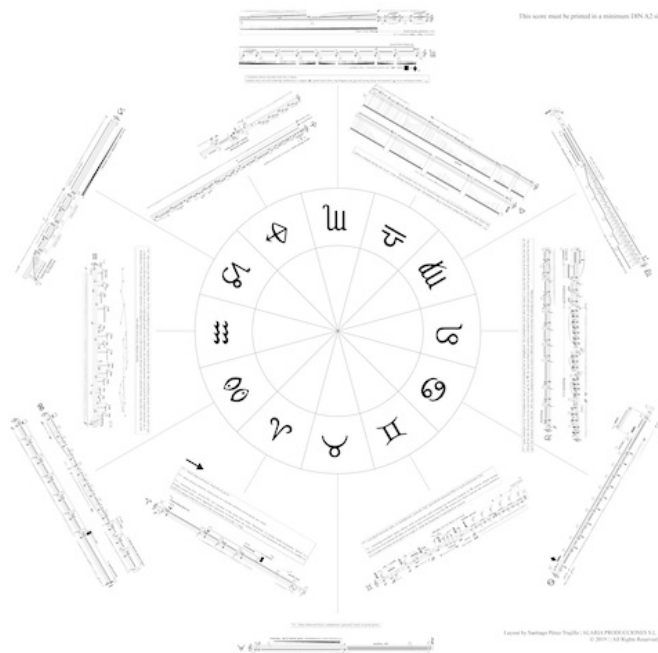
En *Lux Aeterna* se procede de la misma manera, pero en base a la secuencia textual completa, dado que la expresión «*lux aeterna*» supone, en sí misma, un viaje a través de las vocales: desde la naturaleza más cerrada de la /u/ hasta la /a/ final completamente abierta, y dilatando en el transcurso de ese viaje la secuencia de la letra «x» como un fonema compuesto, dado que su pronunciación natural produce otro viaje desde la /k/ hasta al /s/. Y todo ello, ¿para qué? Pues para mostrar ese camino simbólico desde la oscuridad hacia la luz, de la vida terrenal hacia la plenitud de la muerte. Pero, como decía antes, en muchas ocasiones el lenguaje, en forma de texto literario sin más, también determina la forma: en *songs not from east & west* o *Música para un Aullido* el texto estaba allí, sin mayor detalle, dispuesto para ser recitado sin ninguna indicación especial, pero todo el conjunto instrumental dependía de su mera declamación sin medida estricta; y ésta es otra forma de proceder: abandonar toda la partitura al contenido textual y a su recitación libre. Otras veces, como en *Portrait Of*:, el generador de forma es la propia curva de entonación, dado que consistía en la propuesta de tres vías posibles para realizar la ejecución; tres opciones que el intérprete debe ir escogiendo en función de su estado anímico. La mera curva de entonación, dependiendo de si se trata de un sujeto que afirma o pregunta, que anhela o que ordena, ya es en sí misma un material compositivo maravilloso; pero en el camino había, igualmente, pasajes tan inequívocamente lingüísticos como el recitado de la lista de preposiciones: ese «a, ante, cabe, con, contra, de, desde...» que rápidamente adquiere aquí, en el contexto de una historia de amor pasional, un significado más preciso de «a ti, ante ti,

contra ti, desde ti...». El lenguaje encierra una infinidad de recursos compositivos; tan sólo tienes que escoger un aspecto del mismo y aplicarlo a la creación de la obra musical: es un material sencillamente inagotable.

Por último, y aunque ya nos ha avanzado muchas pinceladas a lo largo de esta tan generosa entrevista por su parte, me gustaría saber cómo definiría su actual momento vital.

Satisfecho, me siento satisfecho: en un momento de inflexión, valorando todo lo que he recorrido y todo lo que sé que quiero hacer y para lo cual no me darían diez vidas comunes, humanas. Especialmente en los últimos cinco años, he tenido el placer de estrenar en diferentes países, y actualmente me encuentro planificando mi primera gira profesional como compositor a otros países, lo cual es un buen síntoma porque para ello hay que sentirse con fuerza, con energías, aunque estos viajes no son algo inmediato. Pero, en cualquier caso, al mismo tiempo, soy absolutamente consciente de las grandes cosas que he olvidado, que he dejado demasiado apartadas, como el no haberme tomado molestia alguna para la edición de un CD monográfico, o no haber gestionado la publicación de mis partituras.

No es comprensible ni para mí mismo, pero así ha sido: no he hecho ni el más mínimo esfuerzo al respecto y creo que debe ser algo que solucione en breve. También siento con tristeza que mi música, hasta aquí, haya sonado más en el extranjero que en mi propio país. No obstante, aun teniendo en cuenta todos estos puntos pendientes, comenzaré siguiendo el ejemplo de todos los hombres sabios: descansando antes de renovarme; hibernando. Como en aquel pasaje hermoso del *Silence* (1961) de John Cage, donde relata cómo Feldman se despertó de repente exclamando que todo era muy sencillo, que tan sólo había que hacerlo, y acto seguido volvió a dormirse. Es algo muy parecido: todos mis deseos como persona y como músico los siento muy cercanos, al alcance de la mano; sólo tengo que estirar los dedos y comenzar a trabajar. Tal vez porque no soy una persona de una ambición desmedida y mis sueños están basados en la construcción ladrillo a ladrillo, paso a paso, creo que cada persona puede ponerse a sí misma en el punto que desee y que tan sólo hay que trabajar duro en esa dirección. Quizás éste es tan sólo el sueño de los humildes y de los pobres, pero a mí, como sueño, me gusta, y ésa es la dirección en la que quiero continuar.



Secondo Passaggio Astrale de Hachè Costa. © 2019
by Alaria Producciones SL.