

LA CROMOTERAPIA COSTUMBRISTA DE RODOLFO HALFFTER

JORGE VELAZCO

Para comprender cabalmente la intención estética que mantiene la estructura musical y artística de *Don Lindo de Almería* (1935), es preciso conocer algo del credo de Rodolfo Halffter (1900) en la época en que compuso su magistral obra, que se halla expresado muy claramente en sus conceptos acerca de la llamada “generación musical del 27”, grupo de compositores iberos al que pertenecía:

... nuestro objetivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo.

Nosotros, los compositores del grupo, aspirábamos a escribir una música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios. Y, por elemental pudor, nada de autobiografías puestas en solfa.

Tal concepto *purista* lleva implícita la consideración de que cualquier trozo musical es, en primer lugar, un objeto sonoro, cuyo contorno está delimitado por su estructura formal. Dada la índole abstracta de la música, las frecuentes y apasionadas polémicas acerca del contenido y la forma son ociosas e inútiles.

La música, pues, carece de contenido ajeno a su propia sustancia: rítmica, melódica, armónica, tímbrica... la música es, en sí misma, un fin.

Insisto: la obra de arte lograda constituye una unidad independiente, la cual, quiérase o no, siempre portará el sello de la persona que la creó. Y cuanto mayor sea el valor que, como objeto, posea la obra, tanto mayor será la semejanza, espiritual y secreta, entre la obra y su creador. En ella, el artista estará presente, pero invisible.

Nosotros nos saturamos del canto popular —ese valioso y escogido legado transmitido por la tradición— y nos percatamos de su gran poder fertilizador. De nuevo viene a cuenta citar nuestra devoción por el *Cancionero*, de Pedrell [1841-1922], en el cual, entre los tesoros que nos reveló, figuran los antiguos documentos musicales tomado del tratado *De Musica Libri Septem*, de Salinas [1513-1590].

Nuestra aproximación al canto popular fue intelectual e irónica. Esto se echa de ver en ... mi mojiganga *Don Lindo de Almería*. Uno de nuestros portavoces, el agudo escritor José Bergamín [1895-1983] puso en circulación el neologismo *cromoterapia*. Y nosotros creímos, de buena fé, haber descubierto fórmulas terapéuticas adecuadas para el tratamiento del colorismo convencional de la música popular de

España, el cual, considerábamos, es con frecuencia, una degeneración del casticismo.

El punto sintáctico de *Don Lindo de Almería* es la intersección de la técnica politonal y el folklore andaluz, sublimado este último en formas estrictamente sonoras y vaciadas de todo contenido romántico, por un compositor cuya sensibilidad e inteligencia sólo eran igualadas por su técnica musical, su acierto artístico y su buen gusto estético. Con ello se logró una obra maestra, que gira sobre ambos pivotes y produce un resultado nuevo, distinto, personal y original. Los procedimientos armónicos usados por Halffter para componer *Don Lindo de Almería*, fueron inventados por él, a pesar de que la investigación que realizó posteriormente el autor, le permitió descubrir que Falla (1876-1946) usaba procesos similares para elaborar diversos planos tonales, si bien el genial gaditano se basó en la superposición de sonidos obtenidos por un sistema de “resonancias” que derivan de las notas del acorde y Halffter parece haberse fundamentado en un enfoque relacionado con la enarmonía y la proyección a dos tonalidades como giro de una misma nota común a ellas en su frecuencia de vibraciones, que actúa como bisagra para construir dos planos sonoros contiguos, superpuestos, a pesar de la lejanía teórica de sus notas básicas en la serie de armónicos.

Así el principio de *Don Lindo*, que superpone los planos sonoros de Si natural y Si bemol, surge como consecuencia del acorde de 7a., que impone sus propios armónicos y que conjuga las dos tonalidades mediante la enarmonía de La sostenido con ‘Si bemol, según el clásico principio para la ejecución de cuerdas, que busca la simplificación de las posiciones de la mano izquierda basado en la mayor facilidad para ejecutar una nota que suena igual que otra, pese a su diferente posición en el pentagrama, su distinta nomenclatura como miembro, en todo rigor formal, de otra tonalidad y, hablando estrictamente, a pesar de la diferencia en las frecuencias de ambas. Al parecer al igual que con las contribuciones de Busoni (1866-1924), Stravinsky (1882-1971), Ives (1874-1954) y Schönberg (1874-1951) el descubrimiento flotaba en el aire y de tan sutil posición el talento de diversos genios logró proyectarlo en varias obras, usando diversos enfoques y llegando a distintos resultados.

En *Don Lindo de Almería*, el compromiso estético con el espíritu de Stravinski, consiguió renovar temas y referencias del folklore hasta el grado de volverlos material original. Falla logró, en otro postulado y por otro camino, el mismo efecto en *El Sombrero de Tres Picos* (1919)

y el método de incorporar elementos folklóricos usando una técnica estrictamente musical y —no como tanto ignorante piensa— imitando las “esencias” de la tradición popular, ha sido brillante y originalmente tratado por el eminente musicólogo español Manuel García Matos (1912-1974), quien realizó una estupenda síntesis en su ensayo *Folklore en Falla*, publicado en la revista trimestral de los conservatorios españoles, *Música*, año II, números 3-4, Madrid, 1953, p. 41. ¿Quién podrá reconocer el tema de *¡Ya se murió el burro!* que aparece enunciado en *Don Lindo de Almería* como puente preparador del vigoroso final?

Otra integración, más antigua, se logró en *Don Lindo*: la elaboración de tres versillos de *Sanctus* de Llussá, que aparecen en el tomo II de la *Antología de organistas clásicos españoles*, publicada por Pedrell en Madrid, en 1908. Francisco Llussá fue un sacerdote y organista que floreció entre 1687 y 1738, según rezan los archivos municipales de Barcelona, al servicio de la iglesia de Santa María del Pino, de quien se conocían exclusivamente obras cortas para órgano, hasta que se descubrió un *tiento* para órgano de largas dimensiones, en un manuscrito hallado en la catedral de Astorga, que fue publicado en Madrid en 1970.

De todos estos elementos y muchos más, se forma la bella y fascinante trama del tejido de *Don Lindo de Almería*, robusta obra plena de vigor y fuerza, donde las contrastantes mezclas de ascética coquetería y parco lirismo se conjugan para llevarla justo a la cumbre de la originalidad creadora.

La pieza fue compuesta en Madrid en 1935 y la *suite* fue tocada en el Collège de Spagne de la ciudad universitaria de París, el 13 de marzo de 1936, por un conjunto instrumental bajo la dirección de un miembro de la generación musical del 27, Gustavo Pittaluga (1906-1975). El estreno oficial tuvo lugar el 22 de abril de 1936, con la Orquesta Filarmónica de Madrid dirigida por Bartolomé Pérez Casas (1873-1956) durante el Decimocuarto Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (aquella institución a la que Busoni otorgó su más decidido apoyo para los festivales que se organizaron en Donaueschingen). En la misma sesión tuvo lugar el estreno de la *Cuarta Sinfonía* de Rousset (1869-1937), dirigido por Ernest Ansermet (1883-1969), quien posteriormente dirigió *Don Lindo* en París.

El *ballet-mojiganga Don Lindo de Almería*, con música de Rodolfo Halffter y argumento de José Bergamín, se estrenó en México, en el Teatro Fábregas, el 9 de marzo de 1940, con una coreografía de Ana Sokolov, bajo la dirección del autor.

De su obra, el compositor escribió:

Con decidido propósito anticolorista, anticostumbrista, trazamos Bergamín y yo el *ballet-mojiganga*, DON LINDO DE ALMERÍA. La orquestación, en blanco y negro, realizada únicamente para instrumentos de cuerda, con ligerísimo apoyo de algunos instrumentos de percusión, tiende a subrayar tal desgnio. Llamamos a nuestra obra cromoterapia costumbrista. Creímos haber descubierto la adecuada fórmula terapéutica para el tratamiento de ese colorismo localista y sainetero andaluz, que es una degeneración del casticismo. Nuestra pretensión de abstraer y aquilatar la verdadera naturaleza de lo popular, de desintegrar el cromo, la exageramos hasta el extremo de presentar un juego, aparentemente incongruente, de simples referencias a figuras, gestos, hábitos y despojos de cantares. Reducidos a jero-glíficos, en rápida sucesión de escenas, desfilan muchos personajes del cotidiano acontecer andaluz de comienzos del presente siglo: la beata, como el cuervo, de luto perenne; la mocita de talle de nardo, con un clavel siempre prendido en el cabello; la inevitable pareja de la guardia civil; los tres curas de la buena suerte; el intercesor San Antonio, que suele apiadarse de las jovencitas sin novio; el torerillo que, según la copla, aparece bordado en los pañuelos, rodeado, como el famoso matador Reverte, por cuatro picadores; las mulatas con sus vistosas batas de volantes; la cacatúa, heredera del imperio ultramarino hispánico, diluido éste en ritmos de guajira y habanera, en melodías teñidas de languidez y melancolía o llenas de coquetería y voluptuosidad. Y, por último, el protagonista: Don Lindo, viejo y noble caballero, enjuto y de tez aceitunada. Se presenta en escena, caído del cielo y enviado por San Antonio, para casarse con la mocita. Para luego descasarse de ella, cuando el torerillo surge en el ruedo pasional de la esposa casquivana. Con el corazón hecho añicos, Don Lindo, para quien vivir es necesidad de olvidar, regresa a los cielos, lugar apropiado para resucitar el recuerdo, sobre el cerdito que cabalga, atravesado éste por el fatal estoque del torero, y que le trae a la memoria su San Andrés hogareño. "Por San Andrés, reza el refrán, quien no mata a un cochino, mata a su mujer".

Regocijo general.

Como se ve, el argumento apenas si existe como estructura narrativa y es más bien un hilo conductor, casi un pretexto sobre el cual bordar una serie de alusiones a proverbios, usos y costumbres de la vieja Andalucía.

A partir de estos principios estéticos y musicales, que condicionaron la invención de uno de los lenguajes más originales del siglo xx, se hizo la creación de *Don Lindo de Almería*. La obra representa una de las

más logradas síntesis culturales en que se pueda pensar, no sólo por el magistral acierto musical y técnico que se probó al componerla, sino por el hecho de que constituye un auténtico hallazgo artístico una ruta nueva que sin embargo, puede hablar clara y directamente al corazón en un idioma tan coherente que satisface por completo los postulados y las intenciones de su autor. Rara vez se consigue una pieza como ésta, en la que las instituciones musicales más consagradas alternan con la fuente folklórica y obtienen una expresión diversa, nueva y original, *Don Lindo de Almería* es la primera obra verdaderamente trascendente de un autor cuyo ciclo artístico ha llegado a evolucionar sin perder de vista los orígenes y sin dejar la cohesión que une siempre a toda obra creativa de verdadera originalidad. Su creciente aceptación, entre público y músicos, y el hecho de que no envejece, que cincuenta años después de su creación se oye aún más vigorosa, fresca y juvenil que el día de su estreno, son una prueba más directa de su valor que el detallado —y fascinante— análisis musical de su contenido.