

BARNUM

ENTRE 1993 Y 1996,

ALESSANDRO BARICCO FIRMÓ EN EL DIARIO TURINÉS

La Stampa UNA COLUMNA SEMANAL TITULADA

Barnum. Lo spettacolo della settimana.

ESTOS ARTÍCULOS, JUNTO A OTROS DE INTENCIÓN SIMILAR

PUBLICADOS EN EL DIARIO ROMANO *La Repubblica*,

FUERON LUEGO RECOPIADOS EN DOS VOLÚMENES

POR LA EDITORIAL MILANESA FELTRINELLI:

Barnum. Cronache dal Grande Show (1995)

Y *Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show* (1998).

LUCA CHIANTORE PRESENTA AQUÍ

EL CONJUNTO DE LOS ARTÍCULOS DEDICADOS

A LOS ESPECTÁCULOS MUSICALES O SONOROS.

ESTA PRIMERA TRADUCCIÓN AL CASTELLANO

SE DEBE A ROMANA BAENA BRADASCHIA, TRADUCTORA

ASIMISMO DE *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*,

DE ALESSANDRO BARICCO. PARA NORTESUR HA TRADUCIDO

Vladimir Horowitz, DE PIERO RATTALINO,

Modigliani sin la leyenda, DE JEANNE MODIGLIANI,

Y *Shakespeare* Y *Byron*, DE GIUSEPPE TOMASI

DI LAMPEDUSA.

Alessandro Baricco

BARNUM

Crónicas del gran show musical

Traducción del italiano de
Romana Baena Bradaschia

Selección y prólogo de
Luca Chiantore

NORTESUR

Barcelona

2011

PRÓLOGO
Música y espectáculo
en la obra de Alessandro Baricco
Luca Chiantore

Entre 1993 y 1996, Alessandro Baricco firmó en el diario turinés *La Stampa* una columna semanal dedicada al mundo del espectáculo. Se trataba de un proyecto abierto y multiforme: «Mirar alrededor y correr tras todo aquello que me maravillaba», según sus propias palabras. El título de ese espacio –*Barnum: lo spettacolo della settimana*– tenía una explícita procedencia circense, porque lo que veía a su alrededor le parecía «un gran espectáculo de payasos, domadores y acróbatas». No se trataba de hablar únicamente de música y teatro, sino de deporte, programas de televisión, comicios políticos y curiosidades varias: el mundo que se asomaba al nuevo milenio, en toda su diversidad.

Gran parte de estos artículos, junto con otros textos breves publicados en *La Repubblica* y, asimismo, en *La Stampa*, fueron recopilados por Baricco en dos colecciones, *Barnum: Cronache dal Grande Show* (Milán, Feltrinelli, 1995) y *Barnum 2: Altre cronache dal Grande Show* (Milán, Feltrinelli, 1998). Desde entonces han sido constantemente reimpresos; pero son muy poco conocidos fuera de las fronteras italianas y nunca se habían traducido a otros idiomas. Dentro de esta rica producción periodística, hemos seleccionado los textos relacionados

directa o indirectamente con el sonido: una elección a menudo difícil, porque la aproximación de Baricco a la realidad circundante es tan abierta que los temas se entrecruzan constantemente. Así como Phineas Taylor Barnum llegó a alternar indistintamente en sus espectáculos cualquier cosa que pudiera llamar la atención —ya fuera un hipopótamo o unos gemelos siameses, el supuesto esqueleto de Cristóbal Colón o la voz angelical de Jenny Lind, la célebre cantante admirada y amada por Mendelssohn—, en estos breves escritos se alternan paisajes tan diversos como para poner en jaque la separación entre alta y baja cultura, las fronteras entre artes y géneros musicales, o la idea misma de «espectáculo».

Página tras página, estos textos desvelan una precisa concepción del mundo contemporáneo, aquella que Alessandro Baricco lleva proponiendo con éxito desde hace décadas en sus ensayos, en sus novelas y en sus múltiples contribuciones a la vida cultural: una visión del mundo en la que la música encuentra su sitio con facilidad, gracias a su capacidad de reflejar las mutaciones del gusto y a su implícita tendencia a convertirse en un espacio de diálogo entre realidades a menudo contrastantes.

No es una casualidad, de hecho, que la música sea una presencia constante en la producción literaria de Alessandro Baricco. Lo fue desde el principio, desde ese lejano 1988 en que dio a conocer su primer ensayo, *Il genio in fuga*, y desde entonces ha protagonizado algunas piedras angulares de su afortunada carrera, entre las que destaca el monólogo teatral *Novecento*, llevado al cine por Giuseppe Tornatore en la superproducción *The*

legend of 1900 (La leyenda del pianista en el océano). Las aventuras más sorprendentes de su multiforme actividad han tenido a la música como uno de sus protagonistas ineludibles: es el caso de la película *Lezione Ventuno*, rodada por el propio Baricco en 2008, o del inclasificable espectáculo teatral *Totem*, y lo mismo puede decirse del ensayo experimental *Los bárbaros* o de las colaboraciones con músicos de muy distintas tendencias, como Katia y Marielle Labèque, Giovanni Sollima o el grupo pop español Marlango. Iniciativas muy diversas entre sí, a menudo arriesgadas en las formas y el contenido, que parecen la natural prolongación del mundo circense de *Barnum*. De ahí que las páginas de este libro adquieran un especial significado si observamos retrospectivamente el rol que la música ha desempeñado en la producción de Alessandro Baricco hasta la fecha.

Los dos ensayos dedicados a Gioacchino Rossini que conforman *Il genio in fuga* son premonitorios de los caminos que tomará el escritor italiano en su acercamiento a la música. La frescura de aquella temprana publicación nos permite reconocer de un modo especialmente claro los cuatro ingredientes que, en distinta medida, volveremos a encontrar en todos sus posteriores escritos de temática musical:

- 1) Una extraordinaria capacidad de localizar precisas visiones del mundo en los entresijos de unas manifestaciones sonoras que le interesan no tanto como explicaciones de hechos pasados, sino como ventanas capaces de explicar la realidad actual o posibles caminos futuros.

- 2) Un profundo respeto por la historia y la tradición de la música clásica europea, teñido de una manifiesta fascinación por aquellos elementos que ponen en discusión la separación conceptual entre música erudita y música popular.
- 3) Una prosa sofisticada, que en el caso de aquella primera publicación llega por momentos a presentarse como estetizante virtuosismo literario, capaz al mismo tiempo de incorporar con naturalidad términos coloquiales y desconcertantes virajes hacia otros paisajes narrativos.
- 4) La confianza en el poder del espectáculo, en una «escenificación» que es vista como el momento en que la obra de arte despliega todo su potencial.

El teatro musical de Rossini se presentaba como un lugar inmejorable para la interacción de estos cuatro principios, una interacción que se veía ulteriormente reforzada por la decisión de dedicar una mitad del libro al Rossini autor de óperas serias y la otra mitad al Rossini autor de óperas bufas. En ambos casos, las tesis de Baricco tienen la fuerza del gran ensayo crítico y, a la vez, la fluidez narrativa de un Flaubert: un auténtico milagro literario que todavía espera ser adecuadamente conocido más allá de los Alpes.

La siguiente incursión de Baricco en el mundo de la música es más conocida internacionalmente: en 1992, un año después de publicarse su primera novela, *Castelli di rabbia* (que en la traducción castellana de Xavier González Rovira, publicada por Anagrama, recibió el título de *Tierras de cristal*), ve la luz *El alma de Hegel y las*

vacas de Wisconsin, un polémico ensayo sobre la música en el mundo contemporáneo, que tuvo mucha repercusión también entre el público de habla castellana gracias a la traducción de Romana Baena Bradaschia publicada por Siruela en el año 2000. La distancia temporal con respecto a la edición original y el hecho de tratarse de un texto todavía pensado para el público italiano, escrito en una época en que Baricco aún no gozaba de la actual fama internacional, pueden justificar el legítimo desconcierto que a veces percibe el lector ante este libro, cuyas contundentes afirmaciones no siempre se ajustan a la realidad española e hispanoamericana, que no ha conocido la dictadura de la llamada «Nueva Música», serial y postserial, ni una generalización de cierta austeridad a la hora de interpretar el repertorio del pasado, y que en cambio estaba conociendo y apreciando una creciente comunicación entre música clásica y música popular. Pese a ello, la difusión alcanzada por *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* ha convertido a Baricco en uno de los autores más frecuentemente citados a la hora de polemizar en torno a los dogmas de la llamada «música clásica», y el tono divulgativo de este libro ha contribuido a que el gran público se familiarizara con problemas que sólo parecían propios del debate académico.

El año 1993 es un año especialmente intenso para Baricco. Alcanza su primer gran éxito editorial con esa extraordinaria novela que es *Oceano mare* (*Océano mar*, editada en castellano por Anagrama), que gana el prestigioso Premio Viareggio, y empieza a publicar sus *Bar-num* en el diario *La Stampa*, mientras se vuelca en otra

aventura explícitamente relacionada con la música: el programa televisivo *L'amore è un dardo*, dedicado a la ópera, producido y retransmitido por la RAI. La música, por otra parte, sigue presente también en su literatura. Con su popularidad en constante ascenso, Baricco publica ese año una de sus obras maestras, el monólogo teatral *Novecento*, cuyo hilo argumental no es otro que narrar la increíble vida de Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento, pianista que nació, vivió y murió sin bajar del transatlántico *Virginian*: un personaje ficticio, por supuesto una metáfora de un siglo xx cuyo horizonte imaginativo fue oscilando de una a otra orilla del Atlántico, que permitió al escritor italiano desgranar inolvidables páginas impregnadas de sonido. Para la posteridad queda el duelo entre Novecento y Jelly Roll Morton (un célebre personaje, en este caso, histórico: el inefable pianista que afirmaba haber inventado el jazz), un homenaje a los míticos duelos que salpicaron la historia del piano y que en la versión cinematográfica de 1998 adquirió especial fuerza gracias a la extraordinaria banda sonora de Ennio Morricone. Hay otros momentos de este monólogo teatral que resultan inolvidables para el lector, entre ellos el vals que, en plena tempestad, Novecento baila agarrado a su propio instrumento, ambos moviéndose al ritmo de las olas, y la impresionante metáfora que el protagonista propone, poco antes de morir, para explicar por qué renunció a hacerse una vida en tierra, esa tierra infinita y sin límites, tan distinta de las acotadas medidas de su barco y de las ochenta y ocho teclas de su piano, cuyas limitaciones le permitían la libertad de elegir y crear: «Las teclas empiezan. Las teclas acaban. Tú sabes

que hay ochenta y ocho, sobre eso nadie puede engañarte. No son infinitas. Tú eres infinito, y, dentro de esas teclas, es infinita la música que puedes crear». Tan distinta, esa realidad, del mundo que se desplegaba ante sus ojos cada vez que llegaba a puerto, un mundo lleno de personas, de caminos, de destinos posibles, todos ellos sin un final a la vista, sin unos límites que permitan elegir, como un teclado con millones de teclas que no acaban nunca y para las cuales no hay música posible.

Con *Novecento* –que se publicará en castellano cinco años después– hemos llegado a 1994, año en que Baricco alcanza sorprendentes cuotas de pantalla con su nuevo programa de televisión para la RAI, *Pickwick* (en este caso dedicado a la literatura), punto de partida de una experiencia que sigue hoy en pleno auge, la Scuola Holden, una escuela de escritura creativa con sede en Turín. Son los años en que Baricco publica semanalmente sus *Barnum*, años que preceden al éxito triunfal de *Seda*, publicado en 1996 y traducido, en el transcurso de los años siguientes, a más de treinta idiomas, puerta hacia la celebridad internacional de su autor. El tema, en este caso, tiene poco que ver con la música. Sin embargo, como en el caso de su anterior novela, el ritmo y el sonido se insinúan sutilmente entre estas páginas ligeras e impalpables. Si en *Océano mar* resulta imposible no percibir analogías entre la prosa repetitiva y obsesiva de su parte central («En el vientre del mar») y las estructuras compositivas minimalistas, en *Seda* esos mismos procesos se adueñan de la entera estructura narrativa, vertebrada por el hipnótico repetirse del viaje del protagonista que, en pleno siglo XIX, cruza Asia una y otra vez

repetiendo gestos, palabras y encuentros en un contexto lleno de referencias a susurros, tintineos, voces y silencios que salpican de intensa sensualidad esta obra.

El sonido de las palabras, pero sobre todo los sonidos que esas mismas palabras evocan, protagonizan muchos momentos de la producción novelística de Baricco. Tras el éxito de *Seda*, el poder del sonido vuelve a hacer acto de presencia en ese fascinante rompecabezas que es *City* (1999), origen a su vez de un espectáculo teatral (*City reading project. Sette storie scelte da City*) que insertaba la sorprendente humanidad de aquella novela en un entorno tímbrico de especial encanto. Precisas formas sonoras tienen los motores y las ametralladoras de *Esta historia* (2005) y el inquietante desconcierto existencial de *Emaús* (2009), cuyos protagonistas adolescentes actúan cada domingo en la iglesia del barrio con sus guitarras y sus canciones. La música –y muy especialmente la recepción de la música del siglo XIX– ocupa, además, el corazón de ese genial retrato de la realidad contemporánea que es *Los bárbaros* (2006), en el que la música clásica se presenta como metáfora del destino de un mundo que está mutando imparablemente ante nuestros ojos. Y, en el momento de escribir estas líneas, la más reciente de las publicaciones de Baricco no es otra que una paráfrasis de la trama del *Don Giovanni* mozartiano (*La storia di Don Giovanni*, 2010).

Si la música, en todos estos años, ha aparecido de forma continuada en su producción narrativa, lo ha hecho de un modo aún más explícito en las arriesgadas aventuras que Baricco ha emprendido fuera de su habitual marco literario. El estreno, en mayo de 1824, de la No-

vena Sinfonía de Beethoven es el núcleo de *Lezione ventuno* (2008), la ópera prima del escritor italiano en el campo de la dirección cinematográfica: una película experimental, construida como un documental televisivo y con tres entornos temporales diferentes que, a pesar de las presencias estelares de William Hurt y Leonor Watling, no alcanzó la difusión que cabía esperar. Aún más alejada de comprobados modelos estilísticos fue la larga aventura de *Totem*, inmortalizada por las cámaras de televisión, pero surgida y crecida en un entorno teatral: un inclasificable espectáculo a medio camino entre la docencia y la dramaturgia, nacido de su colaboración con Gabriele Vacis y Roberto Tarasco. Animado por el éxito de sus programas televisivos, Baricco quiso con él, a finales de la década de 1990, dirigirse directamente al público, leyendo y comentando pasajes de obras –preferentemente literarias– muy distintas unas de otras, con explicaciones a menudo tan sugerentes y elaboradas como los textos que presentaba al oyente, en el marco de una cuidada puesta en escena y con un comedido acompañamiento musical en directo. Entre Esquilo y Joyce, Shakespeare y Cormac McCarthy, hacen su aparición una grabación de Maria Callas o el final del *Guillermo Tell* rossiniano, todo sistemáticamente comentado por un Baricco que salta de una idea a otra, como si improvisara, con impresionante dominio del tiempo y del espacio, a veces de pie, otras veces paseando con su libro en la mano y, en ocasiones, sentado frente a un piano. Un auténtico espectáculo: el espectáculo de una cultura seleccionada, comentada, recreada y reinterpretada hasta adquirir la forma de una coreografía inolvidable para

todo aquel que cree en el potencial de la divulgación cultural.

En este mismo clima se inserta *Barnum*. La misma voluntad de comprender y compartir que animaba *Totem* la encontramos aquí; el mismo deseo de abrirse a una realidad fragmentada y diversa que ponga en entredicho las categorías estéticas y deje en fuera de juego las explicaciones monolíticas y excluyentes. Pero, si en *Totem* el objetivo de Baricco eran las grandes obras de arte —y por ello, de algún modo, era lógico que su espacio fueran los teatros—, con *Barnum* bajamos a la calle, en donde el legado de los grandes creadores del pasado convive con fenómenos cuya propia heterogeneidad es, de por sí, un espectáculo. Las propuestas escénicas tal como las entendemos comúnmente, así como la música de concierto que aquí está especialmente presente, son tan sólo una parte de ese gran teatro del mundo del que Baricco fue eligiendo, semana tras semana, los materiales para sus reflexiones. En su espacio cupieron Pavarotti y Robert Wilson, pero también una carrera ciclista, mucho cine, programas de televisión, aventuras literarias de todo tipo, una exposición sobre Mickey Mouse, un CD-ROM, una feria de pueblo, el Tribunal Penal Internacional de La Haya, una corrida de toros y la Capilla Sixtina. Un inmenso zapeo por la realidad que nos rodea y en el que las referencias sonoras son frecuentes aunque se entrecrucen con otras muy variadas reflexiones.

Mientras que con *Totem* Baricco convertía en obra escénica sus consideraciones acerca de la creatividad ajena, *Barnum* es un constante sucederse de ideas sobre ese inagotable escenario que es el mundo contemporá-

neo. Lo popular, lo cotidiano, se adueñan del discurso. De ahí que incluso en las páginas más ligadas a la «alta cultura» abunden las referencias a futbolistas, periodistas televisivos, hombres políticos y famosillos de todo tipo, que encontramos a menudo en los cuarenta y nueve textos elegidos para esta publicación, seleccionados precisamente por su relación –a veces lejana, pero siempre intensa– con la música y los sonidos que nos rodean.

La mirada de Baricco es la mirada de quien quiere descubrir la humanidad que se esconde tras esos sonidos: los seres humanos que los crean y aquellos que los escuchan, los reinterpretan, los trasladan a realidades para las que no habían nacido. Y parece entretenerse con especial gusto allí donde esta mirada desenfadada le lleva a recorrer caminos ajenos a la tradición académica: caminos a contracorriente, se diría, pero más bien caminos de gran actualidad, ya que incluso la musicología más académica está hoy volcada en reivindicar esta dimensión cultural de la música y en replantearse esas fronteras entre música clásica, tradicional y popular que Baricco transita con tanta facilidad. Los sonidos resultan aquí interesantes sólo en la medida en que consiguen hablarnos del mundo interior de quienes los manejan y de la realidad social de la que forman parte. Por ello estas páginas constituyen una magnífica guía para descubrir nuevos horizontes, nuevas formas diferentes de abordar realidades conocidas y de acercarnos a mundos sonoros ajenos.

Un concierto de Sviatoslav Richter abre esta selección («Sviatoslav Richter: el *Guernica* al piano»), y enseguida

percibimos la capacidad de Baricco para convertir la crítica musical en una literatura de altos vuelos, en la que hasta las imprecisiones de ejecución del entonces octogenario pianista ruso parecen formar parte de una propuesta estética precisa. Pura poesía es la ternura que envuelve al mendigo protagonista de «Hijos de un dios borracho», centrado en el disco de Gavin Bryars *Jesus' blood never failed me yet*, y es difícil concebir un obituario más imaginativo que «Última sonata para el paraíso», emotivo adiós al gran Arturo Benedetti Michelangeli centrado en su grabación de la Sonata en do mayor de Baldassarre Galuppi. Pero el tono puede cambiar en un instante: ahí tenemos la hilarante crónica del concierto de los Tres Tenores en el estadio de Wembley («En el día de los tenores») y las agrias palabras reservadas a los estrenos teatrales convertidos en estériles actos sociales («Todos en La Scala»).

Entre los artículos más ligados a la tradición de la crítica musical destacan aquellos que están dedicados a puestas en escena poco convencionales de clásicos de la ópera, como *Madame Butterfly* («Grand Opéra»), *Las bodas de Fígaro* («Las bodas de Susana»), *La bohème* («Cómo resucitar a Mimí»), *Dido y Eneas* («Dido y Eneas a pie de calle») o *Don Giovanni* («Mil kilómetros a bordo del *Don Giovanni*»), y el emocionado relato del adiós a la escena de Mirella Freni en el Teatro Municipal de Módena, su ciudad natal («Una vida por el canto»). Otros, más corrosivos, se concentran en determinados aspectos de la música del siglo xx, como la despiadada lectura de la obra maestra de Carl Orff («*Carmina Burana*») y las formidables páginas dedicadas al minimalismo de Steve

Reich («El mínimo de la música»), un texto cuyo sarcasmo y picardía pueden llegar a seducir incluso a un lector —como quien esto escribe— favorablemente predispuesto hacia aquellas aventuras sonoras.

La fluctuante línea divisoria que suele enmarcar la música contemporánea atrae el interés de Baricco en más de una ocasión: ahí tenemos el desenfadado paseo por el mundo sonoro de Michael Nyman («Michael Nyman *live*») o la insólita comparación entre las experimentales interpretaciones de Ivo Pogorelich y el sentimentalismo sintético de Ryuichi Sakamoto («Pogorelich y Sakamoto: metamorfosis del romanticismo»). No hay barreras, de hecho, en este paseo por los sonidos del mundo actual: sólo la curiosidad por ver cómo se derrumban antiguas certezas. Las incursiones lejos de la música erudita lo atestiguan: realidades tan antagónicas como lo son los experimentos vocales de Laurie Anderson («El planeta Laurie Anderson») y los bailes de una verbena de pueblo («Valses, polcas, mazurcas, tangos y berenjenas»). Hallamos páginas dedicadas a clásicos como Bruce Springsteen («*Stay hard, stay hungry, stay alive*») y una lírica reflexión sobre el libro de memorias de Woodie Guthrie («El hombre que disparaba con la guitarra»), al lado de un texto consagrado enteramente a Jovanotti («El regreso de Jovanotti»), el rapero italiano que empezó como icono de la más inocente música juvenil y que desde entonces —como Baricco intuyó perfectamente— no ha dejado de sorprendernos, tanto con su música como con su producción literaria (véase, en particular, el reciente *Viva tutto!*, publicado en 2010 junto al filósofo Franco Bolelli).

La música, para Baricco, es también un espejo en el cual observar otras formas de expresión artística. El cine, en particular, se presenta como un álgter ego ideal para el mundo de los sonidos, como bien muestran los textos dedicados a la monumental película de Wim Wenders *Hasta el fin del mundo* («El *Parsifal* australiano de Wenders») y al largometraje de Tsai Ming-Liang *Vive l'amour*, que ganó el León de Oro del Festival de Venecia en 1994 y al que Baricco dedica una crítica demoledora impregnada de sutil nostalgia («*Vive l'amour*, abajo el cine»), sin duda uno de los momentos más brillantes de esta colección. Tampoco hay que olvidar la paráfrasis del libreto de *La bohème* pucciniana que constituye el texto más extenso de este *Barnum*: una relectura impregnada de fantasiosas insinuaciones que a menudo deben más a la música de Puccini que al propio libreto de Illica y Giacosa, y que convierten en auténtica creación literaria una práctica tan común como es la redacción de sinopsis.

El sonido, y aún más su ausencia, se insinúa inesperadamente incluso en textos como el que Baricco dedica a los diecisiete mil fragmentos de arcilla hallados en las excavaciones de la capital del reino eblaíta, en la actual Siria («Ebla»), en el imaginativo homenaje a la prosa de Hubert Selby Jr. («Un grito en busca de una boca») o en la crónica de la última visita del papa Wojtyła a su tierra natal («*Gaude mater Polonia*). Y, viceversa, múltiples sonidos se mencionan para hablarnos, en realidad, de otras cosas, ya se trate de gestión cultural («La Scala inmóvil»), del declive de un deportista de élite («Toro solitario»), de la mirada enigmática de un domador de cir-

co («¡Feliz año, Leopold!») o del sentido último de la poesía («Carmelo Bene, la voz»).

Más de quince años después de su publicación, la sensibilidad que impregna estos textos sigue estando de plena actualidad. Muchos de los protagonistas de estas páginas ya no están entre nosotros, otros han tomado nuevos e inesperados caminos, pero esta mirada transversal y la predisposición hacia la yuxtaposición de culturas, omnipresente en *Barnum*, ha ganado posiciones, aunque no sin dificultades. De hecho, algunas afirmaciones presentes en este libro empiezan a sonar hoy «políticamente incorrectas», como es el caso de la referencia al shamisen, el cordófono japonés que, sin citar su nombre, Baricco menciona en su «Tokyo I». La sonoridad de ese instrumento y el timbre de voz con que suele acompañarse pueden resultar ajenos a la sensibilidad occidental, pero las duras palabras que Baricco les dedica tienen el tono de un juicio inapelable cuyo etnocentrismo incomodará hoy a más de un lector. Se trata, sin embargo, de una gota en un océano de observaciones que siguen siendo actuales casi dos décadas después: reflexiones y metáforas, análisis y divagaciones que representan un testimonio insustituible de cómo el mundo de la cultura se asomó a los retos del nuevo milenio.

BARNUM

SVIATOSLAV RICHTER: EL *GUERNICA* AL PIANO

Sviatoslav Richter tiene casi ochenta años. Nació en Ucrania en 1915 y, según Piero Rattalino, que sí que sabe, es uno de los tres pianistas más grandes de todos los tiempos. Liszt, Busoni y él. Al verle, no aparenta todos esos años. Cruza el escenario sin los andares maravillosamente cansados de los grandes ancianos. Llega al piano y saluda al público con ademanes totalmente carentes de afectación narcisista, algo entre militaresco y la representación de fin de curso de quinto de primaria. Un soldadito de cabello blanco. Mueve la cabeza en una reverencia mecánica y muda, como si respondiera al reflejo de un resorte invisible que tuviera una batería imperecedera. Su rostro parece esculpido en piedra. No se trasluce en él ninguna expresión. Piedra. Y nada más.

El pasado lunes inauguró la temporada filarmónica del Teatro Olímpico de Roma. Teatro, para ser exactos, horrendo; pero él ama los teatros horrendos, aunque nunca he entendido por qué, pero parece que va buscándolos. De veras. Público de las grandes ocasiones, todos ya previamente entusiastas, cada cual con la segura certeza de asistir a un gran acontecimiento. Comprensible. Si se quiere, incluso lógico.

Empieza con Bach. Lo toca sin lujos tímbricos, sin aristas inventivas, sin especiales pretensiones interpretativas. Como un copista benedictino hipnotizado por el carisma del texto sacro. Alrededor de los últimos compases de la Fuga BWV 906 se pierde, se salta algún pasaje, se inventa una manera de llegar al final, y llega. Se levanta. Aplausos. Se va entre bastidores, luego vuelve, se sienta de nuevo al piano y sin decir nada retoma la fuga desde el principio. Como si se tratase de una ecuación que no le hubiera salido. Esta vez le sale. Saluda y se va. Aplausos, intermedio.

En cualquier caso, el verdadero espectáculo está todavía por llegar. Espectáculo paradójico pero, a su manera, emocionante. En el programa figura la *Patética* de Beethoven. A pesar de algún zarpazo leonino, la sensación es la de una relectura un poco desvaída, enmarañada por una red de notas falsas, pequeños pasajes en el vacío y minúsculas afasias. Parece un acto de rendición frente a la vejez. En cambio, es el preludio al gran final: *Wanderer-Fantasie* de Schubert. Obra técnicamente difícil. La única obra pianística que Schubert, pianista nada excelso, escribió sabiendo que escribía algo que nunca conseguiría tocar. Es ahí donde se produce el milagro. Richter arranca con una intensidad y una rabia extraordinarias. Una rebelión, podríamos decir. Bajo esa violencia explodian decenas de notas falsas, el fraseo se rasga en singultos de todo tipo, la encrucijada de errores sublimes genera armonías geniales, desaparecen frases completas, en el aire sibilan notas huérfanas, se desploman en la nada acordes totalmente desorientados. Es el caos. Pero un caos maravilloso, abrasado por una presión

inexorable, escudriñado por la furia de este pianista al que todo se le escapa y que, sin embargo, consigue dar a todo un orden absurdo. Richter destroza el allegro inicial, desgarrar el adagio, hace añicos el scherzo y arrastra el final como una agonía. Resultado: Schubert se decolora y aparece Picasso. Ojos divergentes, narices errantes, brazos pegados a quién sabe qué, casas volcadas y lunas bajo tierra. Las decenas de notas falladas gritan como ojos de personajes mudos y aterrorizados. Escucho y pienso: estoy escuchando el *Guernica*. Milagro. Quién sabe lo que hubiera dicho Schubert, él, el sacerdote de la nostalgia, el maestro de las medias tintas, el eterno inconsolable. El único gran compositor de sexo femenino de la historia de la música.

En fin: memorable. Hasta el punto de que se hubiera tragado el resto de los recuerdos de estos siete días si no fuera porque al menos uno, tenaz, se ha agarrado a mi memoria y ha terminado por sobrevivir a esa maravilla sonora. Otro grande, pero no de la música. Se me vino encima a traición, desde la pantalla de la televisión, a una hora imposible de la noche. Nunca le había visto antes. Ahora le he visto: el mítico Belmonte. Los españoles dicen que él inventó el toreo moderno. Se trataba de un enfrentamiento entre un hombre y un animal: él hizo de ello un teorema de geometría. La grabación que nos lo ofrece dura pocos segundos, insertados entre los pliegues de una película documental filmada hace años, mira por dónde, por Marco Ferreri. Breves imágenes que se deslizan a esa extraña velocidad irreal de las películas de los años veinte. Belmonte trabaja como si estuviera realizando una autopsia. Cinismo y milímetros,

bisturí y sangre. Tan preciso que impacta. El toro se mueve en trayectorias que parecen trazadas por un ordenador. Es geometría. Geometría pura. Algo me recuerda, de lejos, el Bach de Richter. De un Richter sin notas falsas.

Belmonte tocó su nota falsa un día cualquiera de 1962. Se había pasado años evitando la muerte por pocos milímetros. Ese día le fue al encuentro, incrustándose una bala en la cabeza. *Triste, solitario y final.*

EL *PARSIFAL* AUSTRALIANO DE WENDERS

Es Viareggio,¹ pero el cielo parece un cielo alemán, lanza chaparrones que duran un minuto, seguidos de rápidos tráilers de sol que son engullidos por otra tormenta relámpago, y así intermitentemente; quizá no se acabe nunca. A lo mejor es el trozo de cielo que *fantozzianamente*² se ha traído Wim Wenders, que ha venido aquí, a Viareggio, para repetir cómo el cine americano nos está estrangulando, y para enseñar, en primicia mundial, la versión íntegra de su penúltima película, *Hasta el fin del mundo*: doscientos ochenta minutos, cuatro horas y cuarenta minutos, un maratón. Rueda que te rueda, no hay un solo alemán genial que, antes o después, no intente escribir su *Parsifal*.

Llenazo en la sala, es público de festival que está siguiendo Europa Cinema, gente con el cine en la cabeza,

1 Ciudad italiana situada en la costa de la Toscana, célebre por su carnaval y por el lúdico ambiente de su balneario. Es sede del Festival Cinematográfico Europa Cinema. (L. C.)

2 En referencia a Ugo Fantozzi, personaje cómico nacido en un programa de televisión en 1968 e interpretado por Paolo Villaggio; Fantozzi representaba al funcionario gris y triste, víctima de la mala suerte y de la maldad de sus superiores. (N. de la T.)

en los bolsillos y en los sueños. Por todas partes. Cuando Wenders asoma por uno de los palcos hay una ovación inmediata, una apoteosis instintiva. Dice que ningún distribuidor se ha atrevido nunca a presentar en las salas normales esa cosa tan larga, de manera que nosotros somos los primeros (¿quizá los últimos?) en verla, los primeros aparte de él, su montador y su técnico de sonido. Hermosa sensación. Con los millones de ojos que hay en el mundo, van a ser los nuestros los que vean lo que nadie ha visto nunca, los que escaneen ese cúmulo de *inputs* visuales para transmitírselos al cerebro, que después ya se ocupará, de alguna manera, de contárselos al corazón. En su época, la película de los hermanos Lumière debía sentirse así.

Se apagan las luces, se enciende la pantalla, se deslizan los subtítulos en italiano, malditamente pequeños, al pie de las imágenes, como un apuntador enano que grita en voz baja. Europa, año 1999. Un satélite nuclear indio enloquecido en el cielo. Una catástrofe que pende del azar. William Hurt, con ese aire que tiene de pícaro bobalicón, va por el mundo captando imágenes con una extraña cámara de ciencia ficción. En un rincón olvidado de Australia, su madre, ciega, espera esas imágenes, que un marido genial hará llegar directamente a su cerebro, sin que pasen por sus ojos. Ciencia ficción. Metáfora. Fábula. El *Parsifal*, pienso (y van dos).

De la versión reducida, la que va dirigida a un público normal, recordaba lo absolutamente maravilloso de ese mundo futuro contado a la europea (con inteligencia) y no a la americana (con millones); luego esa banda sonora, mágico puzzle de todo lo mejor de nuestro pai-

saje sonoro; y luego el aburrimiento creciente cuando se llega a Australia, al laboratorio del científico loco. No sabría decir qué no había allí que, sin embargo, sí hay aquí, en la versión íntegra. Pero no es la historia lo que cambia. Son los tiempos. Los tiempos de todo. Si ahogamos un minuto de cine en una película de casi cinco horas se transformará en algo distinto. Cambia la percepción, cambian los mecanismos mentales, cambias tú. Y exactamente como con el *Parsifal* (y van tres): después de la tercera hora se activa una especie de efecto nirvana que borra el tiempo y te entrega al Tiempo. De tal manera que, cuando se despliegan en la pantalla los infinitos paisajes australianos, se te ha desplegado ya dentro del cerebro tu maquineta perceptiva, y la respiración de esos paisajes sin medida es tu respiración, y tú estás allí, y eres eso que hay allí. A partir de ese momento podrías quedarte en tu sitio durante horas. Ya ni siquiera te importa mucho lo que están contándote. Escuchas la voz del narrador, no lo que dice. Es como trasladarse más allá de lo real.

Así es. Y toda la parte australiana es todavía más larga que en la versión oficial, pero no te importa, porque el aburrimiento, como concepto y sensación, ha sobrepasado ya su potencial imaginable. La película se arrastra hacia un final que no encuentra, divaga y se extiende, pero esa andadura –insoportable en una situación normal– tiene el paso exacto de tu atención, ya disuelta en una anestesiada levitación de faquir indio. Es como una droga (precisamente como el *Parsifal*, y van cuatro; punto final), y te das cuenta cuando vuelven a encenderse las luces y te ves obligado a salir de nuevo a la calle. Mi-

ras a tu alrededor y de repente ver resulta un gesto pobre, torpe y horrorosamente reductivo. Instintivamente esperas un encuadre y, en cambio, sólo te llega la miseria de lo que ves. Sin un montador que se haya ocupado de organizártelo, lo real se te viene encima como una estela de imágenes insignificantes y lejanas. Darías cualquier cantidad por un primer plano, por un *dolly*. Y sin embargo nada. Los ojos se afanan e intentan lo imposible en un claro síndrome de abstinencia de cine.

Es obvio que para conseguir unos curiosos efectos de este tipo no bastan cuatro horas y cuarenta minutos de película. Tienen que ser cuatro horas y cuarenta minutos de Wenders. De alguien que piensa el cine como una forma de ver, incluso antes que de contar o explicar, o entender. Creo que ése es el rasgo que le convierte en uno de los grandes. Cuando no es sepultado por increíbles aspiraciones de telepredicador (véase su última película *So far, so close*), regala la reconfortante sensación de ver cómo un genio te otorga algo.

HIJOS DE UN DIOS BORRACHO

*El mal no existe.
Existe Dios
que de vez en cuando se emborracha.*

TOM WAITS

Sólo es un disco, al fin y al cabo. Y sin embargo...

Lo pones y oyes llegar de la lejanía una voz de viejecito, pero de esos viejecitos que se mantienen en pie de milagro, a quienes el gran abrigo y el olor a naftalina que llevan encima los mantienen erguidos. El viejecito canta. Con una voz pequeña, tenue, pero entonada y dulce, esas notas agudas, entretejidas por los pelos, y trémulas, que de alguna manera producen ternura. Sientes todos esos dientes que ya no tiene, la respiración corta y la artritis, y todo lo demás. No hay nada más: sólo su voz, que canta sin cesar el mismo estribillo, sereno, un poco melancólico. Ningún acompañamiento. Algún ruido de fondo, voces lejanas. Las palabras no se entienden en absoluto. Y no sólo porque es inglés. Sin dentadura, con todos esos años, las palabras se convierten en fantasmas. Sonidos. Pero qué diablos de disco es, te preguntas.

Es un disco que actualmente ocupa los primeros puestos de las listas inglesas. Y que tiene una historia extraña. En 1971, un músico que se llama Gavin Bryars se pone a grabar para la banda sonora de un documental las voces de los mendigos que viven en la estación de Waterloo de

Londres. Graba de todo. Más tarde, un día conoce a ese viejecito. También él mendigo. Le oye cantar. Graba y se va a casa. Vuelve a escuchar. Se queda como hipnotizado. Descubre que ese estribillo pertenece a una canción religiosa (*Jesus' blood never failed me yet*), y descubre que es circular: puedes repetirlo ad infinitum, es como una letanía interminable. Trabaja en ello durante años. Graba un primer disco que se convierte en una obra de culto entre los pocos íntimos que lo escuchan; luego sigue trabajando en él y, después de veinte años, saca este disco compacto: setenta y cinco minutos con la voz de este mendigo que canta ininterrumpidamente los veinticinco segundos de su estribillo. Qué idiotez, piensas. Pero es porque todavía no lo has escuchado.

Al cabo de un par de minutos oyes llegar a lo lejos, poco a poco, por detrás del viejecito, una orquesta de cuerdas que se superpone a su voz, la envuelve en una manta, por así decirlo, y se la lleva por ahí. La voz es siempre la misma, pero empieza a sonar diferente. Se calienta bajo la manta. Fíjate, piensas. Y mientras tanto, poco a poco, casi sin que te des cuenta, llegan unas arpas y luego unas campanas, y un coro, y unas percusiones, y luego una flauta, dos clarinetes, un oboe, y las trompetas, y los trombones (pero delicadamente, para no romper nada), e incluso un órgano, y una especie de gong, y quién sabe qué más. La vocecita del mendigo sigue bordando su estribillo, minúscula y frágil, pero ya se ha convertido en una reliquia que sale con su séquito, un huesecito de un santo que te mira desde lo alto de una suntuosa procesión: a cámara lenta, se balancea y circula por las callejuelas de tu cabeza.

Podría ser ya suficiente —lo percibes—, pues esa música ya te ha arrinconado. Pero aún no ha terminado. En un determinado momento, en la gran procesión, se abre paso otra voz que parece disparada por un megáfono, luego se acerca y, entonces, la reconoces, sería imposible no reconocerla: Tom Waits. Y, ¿quién, si no él? Tom Waits —lo digo para los pocos que no lo saben— es alguien que canta, y en cuya voz se encuentran las voces de todos los mendigos borrachos del mundo. No es una voz, es un vertedero, es un cigarrillo que dura años, es millones de cervezas y de kilómetros, y cientos de amores y moteles. Es una de las voces más emocionantes que puede que escuches. Y ahora se mete ahí en medio, haciendo dúo con ese mendigo que, entre tanto, se ha muerto, pero no importa, pues su voz no se ha parado nunca, los dos balanceándose en ese estribillo eterno e imparable. Tom Waits. Y el viejo mendigo. Hijos de un dios borracho. Parece que no hubieran hecho otra cosa en toda la vida. Sólo cantar juntos, todo el tiempo. Y beber cerveza, naturalmente.

Al final la procesión va alejándose poco a poco, tal como vino, ahora se va, engullida por el estéreo, dejando atrás unos violines ahorcados sobre notas altísimas y jirones de Tom Waits, que descargan notas como burlándose del mundo. El mendigo ha desaparecido ya. Y tú estás allí preguntándote: vete a saber cómo se llamaba. Y cuándo se ha muerto, y cómo, y dónde. Y si se sabía más canciones así.