

## MONA LISA BIS

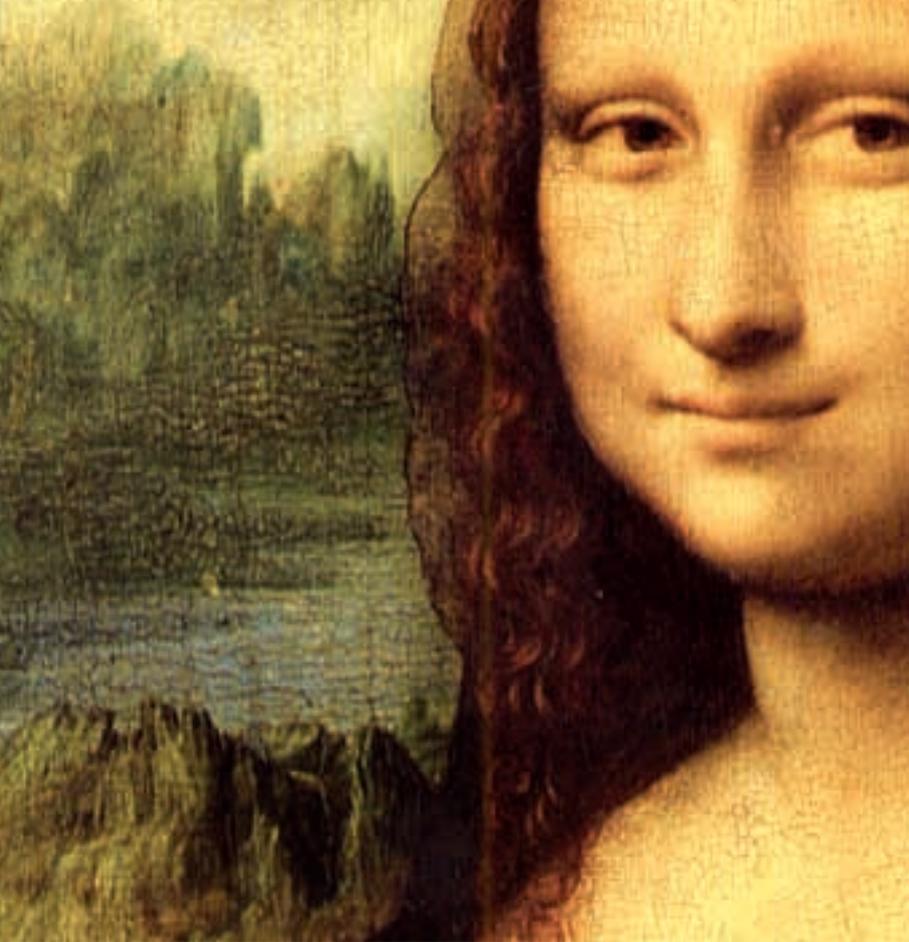
**L**levamos poco más de cinco siglos pensando que como la Mona Lisa no hay dos. Hace unas semanas, no obstante, el Museo del Prado vino a descubrir que en realidad eso es exactamente lo que hay: dos, la de Leonardo y su doble. Así es, una pintura gemela que reproduce centímetro a centímetro la célebre obra del maestro italiano, hecha, al parecer a la par en el tiempo, en el taller del propio Da Vinci, quizá por el que fuera su discípulo más diestro, Francesco Melzi, o, también se especula, por Andrea Salai (aprendiz menos avezado que el otro pero joven “grácil y hermoso”, en el que Leonardo, nos dice Vasari, “encontraba enorme deleite”). Y ni siquiera es que el Prado la trasapelara o que hubiera permanecido largamente oculta debajo de otra obra, como a veces ocurre. No, la copia había estado siempre allí, a los ojos de todo el equipo del museo, e incluso, por momentos, del mundo: esta Gioconda llegó a estar colgada entre la *Anunciación* de Fra Angelico y el *Cristo muerto* de Antonello

da Messina, pero siempre se la tuvo como una copia sin mayor valor, salida del pincel de algún oscuro pintor flamenco al que le pareció apropiado sustituir el paisaje de Da Vinci (según los expertos, el de las colinas piacentinas, donde Leonardo habría pasado una temporada trabajando en el cuadro) por el fondo negro que se pensó tuvo desde el principio. Ahora se sabe que en realidad esa oscuridad es el resultado de siglos de polvo acumulados sobre el barniz, a los que, además, vino a sumarse, hacia el *settecento*, una película de pintura que alguien decidió añadir quién sabe por qué motivo. Y es precisamente esta mezcla de mugre, resina y pigmento la que mantuvo a la réplica a salvo de correr la misma suerte de la pintura original, a la que reconoceríamos en cualquier lado por el matiz amarillento (o dorado, si se quiere) que ha adquirido con el tiempo y que da a la *Gioconda* ese aspecto extenuado, empalidecido, que, la verdad, tan bien le va. La obra del alumno, por el contrario, parece recién salida del horno de tan intactos que están los colores, tan nítidos los detalles. Como si se tratara

de una Mona Lisa más joven, y sin duda mucho menos agrietada.

No estamos, pues, ante una mera copia de las muchas que se han hecho desde la muerte de Leonardo (acaecida en 1519). Se trata, afirman aquí y allá, de un verdadero *Doppelgänger*, la imitación perfecta, ejecutada, por si fuera poco, de forma simultánea por el alumno mientras el profesor pintaba su obra maestra. Cómo fue que un buen día el Prado se dio cuenta de que en lugar de un duplicado cualquiera tenía en sus manos una obra de tal valor, no nos lo dicen. Tampoco nos aclaran con qué propósito pudo realizarse la copia, alentada, sin lugar a dudas, por el propio Leonardo. Solo cabe especular.

Efectivamente, Francesco Melzi es quien más probabilidades tiene de ser el autor de la otra Gioconda, por una sencilla razón: se unió al taller de Da Vinci en 1506, tres años después de que él comenzara a pintar el retrato de Lisa Gherardini. No suena entonces para nada descabellada la posibilidad de que el maestro encargara a su nuevo pupilo la copia del cuadro, todavía en proceso, para poder medir sus habilidades.



A decir de Vasari, Leonardo abandonó un año más tarde el cuadro, dejándolo, como tantos otros, inconcluso. ¿Será que, ante la obra acabada del alumno, el maestro pudo verse, no superado, pero sí aburrido frente a la perspectiva de tener que terminar una obra que, bueno, cualquiera podía hacer (cualquiera, claro, con la estricta formación de los pintores renacentistas)? En realidad, esta teoría se tambalea por otra causa: Melzi tenía, al acercarse a Leonardo, catorce años; así que o poseía un talento que no necesitaba cultivarse o no fue él, ya que definitivamente para pintar una obra así hay que ser por lo menos igualmente capaz que el propio Da Vinci (no estamos hablando aquí de genio: solo de destreza técnica). Otro elemento que pone en duda su autoría es que al final, Melzi, ciertamente un pintor habilidoso, no iría a ningún otro lado que a un manierismo más bien facilón, del que nacería un par de cuadros *à la* Leonardo, sin demasiada gracia ni interés.

Y, bueno, el otro candidato es Andrea Salai, que no era siquiera especialmente talentoso; un imitador eficaz, cuando mucho, pero muy alejado

del ingenio y refinamiento de Leonardo. Esta versión se sostendría, si acaso, en el rumor de que Salai pudo haber heredado diversos bienes del maestro, entre los que se contaría la propia *Gioconda* (que después habría llegado a manos del rey Francisco I de Francia; de ahí que desde entonces esté en suelo francés). Es decir que tal vez Da Vinci pensó en legarle esa obra que, digamos, tenían en común. Pero la verdad es que nada indica, ni que se haya quedado con el cuadro original a la muerte de Leonardo, ni que pintara la copia —su *Monna Vanna*, una versión de la *Gioconda* con el torso desnudo, deja mucho que desear.

Al final, quizá lo de menos es quién la pintó; lo que más intriga es si *igual* aquí significa necesariamente *lo mismo*. Porque, en efecto, todo está ahí: el encaje del vestido, la raya en medio, los caireles, las colinas, el puentecito y, claro, la sonrisa. Y aunque sea un lugar común, lo cierto es que en esa sonrisa descansa buena parte del misterio de la obra. Y ¿acaso diríamos que hasta en eso es idéntica? La verdad es que no. Leonardo pasó años estudiando la sonrisa humana. Sabía que en los gestos

estaba el secreto de la verosimilitud. Por eso aprendió, como dijera Walter Pater, “a ir al fondo y buscar la fuente de las expresiones dondequiera que se hallara”. Sobre todo, la de la sonrisa. Una y otra vez. *La dama del armiño*, el ángel de *La Virgen de las Rocas* (en las dos versiones), el *San Juan Bautista*, la *Madonna Litta* (atribuida a Da Vinci), la *Virgen y Santa Ana* del cuadro de Louvre y también las del llamado *Cartón de Burlington House*, todos sonríen. ¡Y cómo! A Leonardo nada le interesaba más en el mundo que el ser humano —y claro, por él, las máquinas—; de ahí que, por ejemplo, las flores y el pasto en *La anunciación* parezcan tan esquemáticas, como si se tratara más de un tapiz que de verdaderas plantas. Pero en cambio la sombra del arcángel Gabriel proyectada sobre el césped, ¡qué prodigio de sombra! Basta hojear sus cuadernos de notas para conocer el tamaño de la obsesión: ojos, bocas, cejas, manos, músculos, huesos, muecas, posturas, edades. Eso no está ahí, en la réplica: la sensibilidad monstruosa del maestro para reproducir lo humano. Véanse los rizos que escapan del velo de Lisa: en manos del aprendiz parecen de caricatura, no como los de Leonardo: pelo humano en acción. Lo mismo ocurre con el drapeado de la ropa: en uno son pliegues simulados, en el otro tela pura que cae. Pero sobre todo la diferencia está en los ojos (en la réplica extrañamente alineados, como si la Mona Lisa estuviera de frente y no ligeramente de lado, como de hecho está). El enigma no se debe solo a la pátina del tiempo. Hay algo más ahí: una mirada que completa la sonrisa, una chispa ausente por completo en la copia, que es la que le da al rostro ese aire de cosa viva que por siglos nos ha mantenido en el asombro. Eso es lo que las separa: la distancia que hay entre un cuadro —el más esmerado incluso— y algo que de tan vivo casi podemos oírlo respirar. Pero, quién sabe, a lo mejor nuestra percepción está irremediabilmente cegada por el hábito —y las ganas— de creer que Mona Lisa solo hay una. —

# SHAME,

## DE STEVE MCQUEEN

Una de las líneas más difíciles de trazar es la que distingue la vergüenza del sentimiento de culpa. Antropólogos, psicólogos y filósofos se acercan al consenso cuando dicen que ambas sensaciones surgen en un ser humano consciente de que ha violentado los valores de su comunidad y eso le causa pesar. La diferencia, fascinante y terrible, es que la culpa suele ser pasajera y viene de saberse juzgado: tiene su origen en la mirada de un otro que reprueba nuestros actos. La vergüenza, en cambio, se cultiva a la sombra. Mucho más tóxica e invasiva es el desprecio a uno mismo por aquello que hace o no es capaz de hacer: el secreto sobre una preferencia o hábito ante el cual se es impotente. Tal vez nadie sospecha; no importa que sea invisible. Basta con saber que uno lo aloja dentro. Como no hay forma de expiarlo, deja de ser un sentimiento entre otros y acaba por tomar el lugar de la identidad.

La película *Shame*, del director inglés Steve McQueen, habla de la doble miseria de ser esclavo de una compulsión, y de saber que esa compulsión, aun si se disimula, lo convierte a uno en apestado social. En el Nueva York del presente, un treintañero llamado Brandon (Michael Fassbender) lleva una vida que varios considerarían exitosa: buen trabajo, departamento propio y el poder de seducir

mujeres casi sin hacer esfuerzo. Es guapo, soltero y nadie depende de él. Nada lo distinguiría de otros en su situación, si no fuera porque invierte su tiempo libre —todo su tiempo libre— buscando cómo saciar su apetito sexual. Como su ansia es inagotable, sus opciones deben ser desechables: toneladas de pornografía, prostitutas y más prostitutas, o mujeres que buscan más o menos lo mismo que él. Sería impensable para Brandon involucrarse con alguien que exigiera emociones a cambio, ya no se diga que le pidiera moderar su libido. La única presencia constante en su vida (y eso es un decir) es su errática hermana Sissy (Carey Mulligan), una cantante de blues que viaja de ciudad en ciudad, y que llega a Nueva York a instalarse en el departamento de Brandon. Opuesta a él en todos sentidos, Sissy es voluble, efusiva y pone sus emociones en manos de quien le pase enfrente. Aunque son incompatibles, varias veces se nos sugiere que compartan el recuerdo de una niñez terrible. Queda claro que son caras opuestas de una misma moneda: incapaces de autorregularse y formar un vínculo humano que no caiga en los extremos. Sissy no marca límites que la protejan del desencanto, y Brandon ya canceló cualquier acceso a su intimidad.

*Shame* es de esas películas que ofenden a dios y al diablo. Una parte de la crítica la ha llamado sexista; otros han dicho que debajo de su apariencia de

provocadora se esconde un mensaje sentencioso y simplón. Esto sin contar que el término “adicción sexual” aún no alcanza legitimidad. Para muchos es una coartada inventada por las “celebridades” que buscan salvar sus carreras, matrimonios y, en última instancia, dinero. La ironía de que muchas de las reacciones a *Shame* sean en el fondo calificaciones morales es que confirman la tesis, desgarradora, de la película: a un hombre pueden destruirlo no tanto sus compulsiones sino el aislamiento al que lo conducen, y el aislamiento solo se tolera cuando se cede a la compulsión. Hace tiempo que Brandon ya no obtiene placer del sexo; por cada escena que lo muestra masturbándose, en un burdel, con una prostituta, etcétera, sigue otra en la que se le ve con el ánimo bajo tierra. Vive para obedecer las demandas de su cuerpo y se sabe en una especie de arresto domiciliario. Intuye que si ventila el secreto no tiene probabilidades de salir bien librado. Como ya se vio arriba, no está nada equivocado.

Steve McQueen no es un narrador de fábulas con mensajes sobre el bien y el mal. En su primera película, *Hunger*, sobre la huelga de hambre del activista Bobby Sands (también Fassbender), hacía una disección excruciante de su deterioro corporal. Ese ángulo inesperado sacaba al personaje de su caja de héroe o villano, y hacía de la película una reflexión —sin respuesta— sobre la automanipu-





+Michael Fassbender en *Shame*.

lación del cuerpo como forma extrema de argumento.

No es coincidencia que en *Shame* McQueen vuelva a explorar la relación tortuosa entre espíritu y corporeidad. Se trata, en ambos casos, de la agonía de un hombre en reacción a los valores de su tiempo y contexto. Al no poder reconciliarse con ellos, opta por la autodestrucción.

Llamar a Brandon misógino y alegar que su personaje es nocivo equivale a decir que un asesino es desconsiderado (y que por tanto no es un modelo positivo para la sociedad). Mejor pasar directo a la otra imputación a *Shame*: la que dice que es moralina porque asume que la indiferencia de Brandon provoca (o no impide) que Sissy se corte las venas, y que este episodio lo hace tocar fondo. Será una interpretación válida, pero es solo una interpretación. Parte de una lógica de causa y efecto que confía en el restablecimiento del orden, en general,

y en el poder del arrepentimiento, en particular. Si la historia es moralina lo es desde una lógica ídem, y esta es la segunda ironía. Pocas cosas reconfortan tanto como hacer y deshacer “orillado por lo(s) demás”. Quizá esta sea la diferencia más grande entre la vergüenza y la culpa. La primera es intransferible. La segunda, si pesa, se le carga a los demás.

Formado en el Instituto de Artes de Londres, McQueen ha dicho que no podría hacer cine de Hollywood porque a ese público le gustan los finales claros y felices. Aunque grandioso y operístico en su puesta en escena, van dos películas en las que deja salir al artista (su primera vocación) que suele oponer a la resolución de un tema. Esto confirma que el drama de *Shame* no es el que se muestra en acciones (el A da lugar a B, que entonces da lugar a C) sino el que transcurre, sin principio ni fin, en la conciencia de Brandon. Basta observar

su reacción —mínima, casi invisible— cuando comprueba por enésima vez que en un bar siempre habrá mujer dispuesta a tener sexo con él; cuando oye a su hermana suplicarle a un hombre que no la abandone; cuando mira a su jefe hacer de buen padre y marido, justo a la mañana siguiente de haber seducido a Sissy.

Rodeado de ofertas sexuales; aterrado de, como Sissy, caer en dependencia afectiva, y convencido de que la monogamia solo puede existir como farsa, Brandon no encuentra salidas a su pasatiempo secreto. Va de la ansiedad al vacío y de nuevo a la necesidad.

Por el perfil de Brandon, en general, y su adicción en particular, podría creerse que el personaje es uno más de los *yuppies/sociópatas/freaks* que poblaron la literatura y el cine de fines del siglo XX, y repuntan, con variantes, en el XXI. La aportación de McQueen es el rechazo a mirar a su protagonista con la distancia y el ojo cínico del crítico cultural.

Por último, pero lo principal, la mayor aportación de McQueen es su trabajo con Michael Fassbender, un actor, al parecer, capaz de cruzar cualquier límite y llegar a cualquier lugar. Cuando se refiere a Brandon lo hace con empatía y dice que para interpretarlo eliminó la distancia entre él y su personaje (“Soy yo usándome a mí mismo”). Otro actor quizá diría lo mismo, pero solo podría probarlo si logra lo que Fassbender/Brandon en una de esas escenas que pasan a la historia del cine. En uno de sus encuentros, y sin dejar de embestir a alguien, mira de frente al público. Durante casi veinte segundos, la toma enmarca su rostro y el actor la confronta. En su expresión no hay placer; solo una mezcla de súplica, desesperación y rabia que, como ninguna otra escena, muestra al espectador el infierno de su adicción. Como la mirada es frontal es también una interpelación. Parece que le propone abrir la cloaca de sus secretos, los más inconfesables y sucios, para luego preguntarle si podría reconocerse en él. La respuesta es lo de menos. El instante de duda, en cambio, resume la experiencia del cine de Steve McQueen. —



Fotografía: © Ferrán Andreu

## EN LA MUERTE DE ANTONI TÀPIES

**L**a muerte de Antoni Tàpies, acaecida el pasado 6 de febrero, supone la desaparición de una de las referencias ineludibles de la abstracción informalista, y también de la de un clásico del arte de la segunda mitad del siglo XX, que nos lega la energía profunda de su pintura matérica: encuentro, en realidad, de espíritu y materia, de cuerpo y mente, sensibilidad y razón, y de algunos otros opuestos, por fin reconciliados. Una formación artística enteramente autodidacta le permitió una proyección internacional inusualmente temprana para un artista español, a principios de los cincuenta. En ese momento de su trayectoria, un cierto simbolismo onírico de resonancias surrealistas dará paso a un lenguaje acorde con los dictados de las poéticas informalistas activas por entonces en Europa y Estados Unidos.

En su biografía juvenil es posible detectar un episodio común a muchos escritores y artistas: una larga enfermedad que se convierte en la posibilidad de una educación sensible e intelectual. De ahí saldrá fortalecido su conocimiento de la fragilidad del ser humano, un afluyente subterráneo de toda su obra. Tanto como de su actitud vital. Si bien en otros artistas del informalismo o el expresionismo abstracto el arte es soporte de experiencias personales, en Tàpies estas se catapultan hacia el espectador: con fines terapéuticos para el individuo, y con una decidida función social para la colectividad. Unión de ética y estética afín a los otros artistas españoles del periodo; por algo decía Millares que el arte tiene una función social porque sabe cómo exponer las heridas.

La herida, punto de partida del arte europeo y norteamericano posterior a la Segunda Guerra Mundial,

se relaciona en España, como no podía ser de otro modo, con los desastres de la Guerra Civil y con la dureza de la dictadura. Por eso no es extraño encontrar explícitas declaraciones políticas tanto en los cuadros como en los textos y la actitud de un Tàpies, un Millares, un Saura... En nuestro caso, además, teñidas de ese catalanismo que al menos durante el periodo franquista constituía una rendija de libertad. Soplos de libertad se colaban de vez en cuando en Cataluña procedentes de más allá de los Pirineos. Cuando Tàpies viajó a París en 1950, vio cosas que no podríais imaginar: parejas besándose en la calle y libros que decían lo que querían decir... Había que vivir en un país tan triste “como España entre dos guerras civiles” para experimentar tales fenómenos como algo extraordinario.

De ese dolor personal y colectivo surgirá, pues, un tipo de arte *à rebours*, como lo calificó Dore Ashton, el informalismo en el que se integra la poética de Tàpies durante las décadas de los cincuenta y sesenta, y que para el arte español significará a la larga el restablecimiento de la modernidad interrumpida por el franquismo. Espe-



+Encres et collages (1968).

cíficamente, en su vertiente matérica, aquella que se decanta por un empaste de un grosor altamente expresivo, y un amplio repertorio de materiales insólitos en la pintura de ese momento, como arena, polvo de mármol, cartón, cuerdas, paja, alambre, etcétera, para conformar una materia arañada, llena de rasguños, remendada, quemada, maltratada, rayada, lacerada. A menudo se ha considerado la obra de Tàpies como una bisagra entre este informalismo matérico y el *arte povera* que despuntará a finales de los sesenta.

Desde los primeros pintores abstractos y surrealistas del siglo xx, que idearon técnicas automáticas para llenar homogéneamente la superficie del lienzo, el artista recurre con frecuencia a la espontaneidad, y confiesa ser el primer sorprendido por el resultado final. Hay en ello, y esto es muy patente en Tàpies, una entrega al soporte, que a menudo ha abandonado la condición vertical, para adaptar la horizontal del suelo, y, así, poner en acción unas coordenadas radicalmente distintas a las que regían en el orden compositivo de larga tradición en Occidente. En un documental de 2003, Tàpies pasea alrededor de un enorme

lienzo depositado en el suelo, examinándolo desde todos los costados, chasqueando rítmicamente los dedos. Es la escenificación de una especie de pintura peripatética que convoca cuerpo, música, ritmo y movimiento en busca de lo inesperado. Se ha dado un paso decisivo en la historia de la pintura: con la desaparición de la vertical se esfumaba también la posibilidad de un espacio pictórico ilusionista, sustituido por el de un espacio-superficie, un registro de huellas, impresiones, materiales y objetos que, además, aportan su propia vida anterior (por ejemplo, sus colores originarios), a la vez que contribuyen a convertir la pintura en tiempo, y, por lo tanto, en vida. El desecho, como que-

ría el artista traperero de Baudelaire, o el dadaísta, redime a la materia, a lo real cotidiano.

Confesaba Tàpies que de repente un día se dio cuenta, con asombro, de que el soporte se había convertido en muro. Muros que gritan, a pesar de que en ellos parece reinar el silencio. Como se ha dicho en innumerables ocasiones, su materia-soporte se transfigura en espíritu, en silencio, en vacío, en la nada. En el mejor de los casos, en quietud, contemplación, silencio, soledad, paz interior, sinónimos de *besicismo*. El también precoz conocimiento que tuvo el artista catalán del pensamiento oriental, en especial el budismo zen, y de Ramon Llull, tienen asimismo su grado de responsabilidad en esta deriva mística de su abstracción. Al fin y al cabo perteneció a una generación de artistas que quizá fuera la última en merodear de modo generalizado por estos derroteros. Esa nada, sin embargo, está poblada de objetos, signos, símbolos, letras, palabras o escritura invertida. Si su pintura es también una suerte de escritura, no es menos una suerte de escultura, con toda su cualidad háptica. Se puede experimentar un placer

del tacto, sensual, ante sus piezas de polvo de mármol, similar al que procuran el travertino romano o el pentélico de Atenas.

En Tàpies, las metáforas sobre la condición humana se presentan también bajo la forma de cuerpos fragmentados, mutilados o desmembrados; como otros artistas, constató con dolor la imposibilidad de representar la plenitud del cuerpo humano después de Auschwitz.

Pero es necesario no perder la perspectiva; mientras Tàpies y otros daban fe de esa impotencia en los cincuenta y sesenta, los cuerpos enteros reaparecerían en el horizonte de la pintura occidental con un aspecto inesperadamente saludable y fornido; los había introducido otro artista que asimismo acaba de morir, Richard Hamilton. Procedían del mundo de la publicidad, y cuando hicieron acto de presencia, en el preciso instante en el que el mundo hizo ¡Pop!, eso que hasta entonces había parecido tan radical, las sonoras rupturas del informalismo y el expresionismo abstracto, adquirirían de repente un aspecto antiguo, como pasado de moda, *dejà vu*. Sus aspiraciones a la eternidad, lo universal y la esencia, que Tàpies mantendría hasta la hora de su muerte, resultaban demasiado graves y solemnes para las nuevas generaciones, que ya no las entendían, o, mejor dicho, que ya no las querían entender. Tampoco la otra rama de esta rebelión contra el padre, el arte conceptual, llegaría a entenderse nunca demasiado bien con sus mayores. En su momento, el propio Tàpies tuvo sus roces con el conceptualismo incipiente en Cataluña.

Me gustaría recordar que casi simultáneamente a la muerte de Tàpies se han producido las de otros dos artistas, en este invierno de nuestro descontento que parece cernirse como una plaga sobre el arte. La de Dorothea Tanning, a la edad de 101 años, y la de Mike Kelley, a los 57. Dan cuenta de tres ejes artísticos fundamentales del siglo xx, con distintos matices, pero mucho en común; son el surrealista, el informalista y el que cultiva la abyección. —

# INSTRUMENTOS MUSICALES

## “SOY EL QUE LLEVA EL CONTRABAJO”

**E**n 1981, Patrick Süskind escribió un monólogo para reivindicar al contrabajista latinoamericano tan talentoso como anónimo? No se trata de un personaje de ficción, sino del dueño de un instrumento que lo condena y enorgullece a la vez. buen olfato con que hizo *El perfume*. ¿Qué pasa al hacer un ejercicio similar tres décadas después con un contrabajista latinoamericano tan talentoso como anónimo? No se trata de un personaje de ficción, sino del dueño de un instrumento que lo condena y enorgullece a la vez.

“Soy el que lleva el contrabajo”, dijo antes de la cita a ciegas. Fue fácil reconocerlo en la multitud. Un hombre que lleva a costas un instrumento tan curvilíneo y pesado como una mujer. Lo hala de la cintura, a veces del brazo único.

Se llama Roberto Carlos Milanés Tenorio. Es contrabajista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia desde hace diecinueve años. En la calle era el que todos miraban; adentro, en la orquesta, es uno de los menos visibles. Acaso por su lugar en la última fila, al lado izquierdo del escenario. Acaso por su enigmático silencio, mirada



Fotos: Laura Juliana Muñoz

baja, medio cuerpo encubierto por el instrumento.

Es un orden lógico, de pequeño a grande. También tiene que ver con las ondas que se escuchan mejor a lo lejos. Los bajos envuelven. A veces no sabes de dónde vienen, pero son los que te hacen mover en una discoteca y los primeros que escuchas a distancia, cuando vas llegando a un concierto.

Roberto usa *jeans* y camisa blanca. Es un día de ensayo bajo las manos –porque nunca utiliza batuta– del director Enrique Diemecke. Unta en el arco un poco de perrubia, una resina que ayuda a que no se resbale tanto y así lograr que las cuerdas vibren. Abre la partitura: *Achte Symphonie von Gustav Mahler*. Traza sobre ella un símbolo para recordar que en cierta frase cantarán los niños del coro y que la orquesta no puede estar más arriba que ellos. En realidad, el contrabajo casi nunca puede estar por encima de ningún instrumento. Su función, tan importante como desapercibida, es ser la base de la orquesta. “Prescinda del bajo y reinará la más absoluta confusión babilónica de lenguas, una Sodoma donde nadie sabe ya por qué hace música”, escribió Patrick Süskind en *El contrabajo*.

Con él tienes el poder. Le estás dando piso a todo. Una orquesta es tan buena o mala según sea su bajista. Después de los cimientos se construyen melodías, como las de los violines. Los contrabajos también podrían hacer melodías, pero la mayoría de compositores no pensaron en eso. Pero no nos importa el anonimato, los bajos sabemos que somos la base de toda la música. Hasta en una papayera. Ahí, el bajo es el bombo.

Ahora, en una cafetería, Roberto Milanés come arepa y toma chocola-

te caliente. Habla de su infancia, de que nació en Bogotá hace cuarenta, no, mejor 39 años. Recuerda haber llegado al contrabajo, como muchos, sin buscarlo.

Tenía diecinueve años. En realidad quería mejorar la técnica para tocar bajo eléctrico en orquestas tropicales. Y, en realidad, era el único instrumento que tenía cupos disponibles en el conservatorio. Fue la primera vez que vi un contrabajo.

Su plan era irse. Su plan es irse. Pero desde la primera clase fue un estudiante talentoso. A los veintiún años, antes de graduarse, entró a la Sinfónica Nacional. Incluso su recital de grado resultó laureado y fue nominado al premio Otto de Greiff. Era bueno, no se podía ir.

Entonces dejó para la noche su verdadera pasión: la música tropical. Tocó bajo para Fruko y sus Tesos, Los Titanes, Grupo Clase. Y estuvo en la orquesta de su familia: Los Hermanos Milanés. Su padre, Rafael Milanés, era un famoso trompetista. Sus siete hermanos se repartían el saxofón, la trompeta, el trombón, el piano, la batería y el canto.

Escuchábamos a mi papá todo el día tocando trompeta y lo imitábamos con la boca. A mí me fascinaba que en mi casa se hicieran las canciones de la radio. Empecé a los diez años con la percusión, a los dieciséis seguí con el bajo eléctrico. Terminé con el contrabajo y en una sinfónica. Dejé las orquestas tropicales porque me cansé de trasnochar.



Roberto entra a su apartamento. Acomoda al contrabajo al lado de la mesa del comedor, en un rincón, viendo hacia la pared. Claro, si tuviera ojos.

Aun allí, casi aislado, sigue ocupando toda la casa. Lo hace con su resonancia constante, como si el eco de un do estuviera encerrado en su cuerpo. Las ventanas tiemblan secretamente. Su amo lo acalla con un par de cojines detrás de las cuerdas.

“Estudio unas tres horas diarias, aparte de los conciertos. No toco piezas, solo hago ejercicios, como escalas... así. Y practico varias velocidades... así.”

Solo cuatro cuerdas, mi, la, re, sol, pero logra toda la escala musical. Es el instrumento que alcanza la nota más grave. Ahora los vidrios se sacuden como durante un temblor de tierra, las lámparas bailan un poco. “Trato de ensayar en la sede de la Sinfónica para no molestar a los vecinos ni quitarles el espacio a las niñas.” Luego toca en *pizzicato*, que en italiano significa pellizcado, cuando se omite el arco y se pellizcan las cuerdas con las yemas de los dedos. Típico en el jazz.

Alguna vez en Heidelberg, Alemania, caminando por un callejón escuché una música atrayente. Busqué el bar, entré. Un rato después ahí estaba yo tocando contrabajo, más bien improvisando, para un grupo de jazz.

Tun, ton, tun, ton, ton... sus dedos se mueven rápido. Sus dedos largos y gruesos. Algo torcidos. El pulgar y el meñique izquierdos y el índice derecho tienen montículos en los costados internos, los que pisan las cuerdas o dirigen el arco. Cielo le dice que tiene manos de viejito. Manos ásperas, de piel gruesa.

No es cierto que uno se cansa tanto tocando contrabajo. Es cuestión de costumbre. Claro, es pesado, unos cincuenta kilos, y mide diez centímetros más que yo, es decir un metro con noventa y ocho centímetros. También depende de la madera. Este tiene pino en la tapa

y se le ven las vetas, que son los años del árbol. Es mejor si la tapa tiene una sola pieza del tronco, no retazos. Y es preferible que sea vieja. Los contrabajos europeos son los mejores, también los más caros. Alguna vez vi uno que costaba ochenta mil libras esterlinas porque había estado en la Guerra Mundial. Ahora los chinos están sacando contrabajos de unos 250 dólares. ¿El mío? Este es gringo. Es el cuarto que tengo. Vendí los otros, uno lo regalé.

Cansa más moverlo. Deslizarlo por el pavimento con ayuda de una llanta. Levantarlo una, dos y tres veces como a una bailarina voluptuosa. “Transportarlo es un enzorre, como decimos los músicos.” No todos los taxistas se animan a llevarlo. Ven a un hombre en la esquina con algo grande en un forro negro. “No, mejor no. No cabe. Ni para qué parar”, dirán. Pero sí se puede. Hay que acostar la silla del copiloto y acomodar el instrumento ahí, con la voluta hacia abajo. Queda un puesto libre, además del conductor, para un músico incómodo. En avión puede ser peor. Entre cien y cuatrocientos dólares de sobrepeso. También le han dicho que no puede llevarlo, que es riesgoso para la seguridad del vuelo, que es muy grande y no cabe. En verdad hay más peligros para el contrabajo. Roberto señala una grieta cerca del mástil; su propia cicatriz de guerra.

Fue en un viaje en el que no usé el cofre. En la bodega del avión se maltrató. Luego el lutier me dijo: “Puedo cambiarle toda la tapa, aunque yo lo dejaría con la marca, para tener una historia que contar.”

Roberto es el que lleva el contrabajo. A veces el público no ve más que el instrumento, ignora el rostro del que lo hace cantar, las manos ásperas, los dedos veloces. —

## ALMA DE FUELLE

**L**a vieja casa del barrio de Chacarita, en pleno Buenos Aires, parece un laberinto de botones, teclas y plásticos relucientes. En la frescura de sus pasillos, que son un remanso a los calores del verano, se mueve el viejo artesano. El aroma a madera habita cada rincón del taller donde Nazareno José María Anconetani sigue trabajando, a los noventa años. Lustra cueros, ajusta botoneras, martilla grampas, y se ríe. Siempre se ríe. Su padre fue el primer representante de Sudamérica de los acordeones Paolo Soprani, pero poco después decidió lanzar la marca familiar, y crear y reparar piezas. Tan bien les fue que clientes como Marcos Signori, considerado el mejor acordeonista del mundo, llegó desde Italia por una de sus creaciones. También Julieta Venegas mandó arreglar aquí su acordeón, y tanto le gustó la casa de los Anconetani que hizo aquí una producción de fotos para uno de sus discos. Asimismo, músicos de talla internacional como Antonio Tarragó Ros, el Chango Spasiuk y Raúl Barboza, tienen un instrumento hecho por el artesano. “Recuerdo un aviso publicitario que mi madre había inventado. Decía: ‘Para violines, Stradivarius. Y para acordeones, Anconetani, porque son extraordinarios’”, cuenta entre risas. ¿Pero cómo es posible que un puñado de piezas logre “dialogar” con el alma y trascender géneros y límites políticos? “Hay secretos que uno se lleva a la tumba con felicidad, porque llevó toda una vida aprenderlos”, dice Nazareno, y enseña orgulloso el pasillo que conduce al MUSA, el Museo



del Acordeón que su familia levantó, y al que su familia se aferra como a Dios. De Europa a la gran América, camino de los arrabales porteños, el Litoral, la Quebrada de Humahuaca, los patios de tierra santiagueños y los valseados del Sur, acordeón y bandoneón, o “el fuelle”, para resumirlos, son responsables de los sonidos que esconden el misterio mismo de la música.

### AROMAS DEL PARANÁ

Como el calor, los mosquitos y el tereré, el chamamé es parte del paisaje de la provincia de Corrientes, al norte de Argentina. Y si uno se anima a reírse de los límites políticos, toda región paraguayo-brasileña lo abraza, y celebra en la Fiesta Nacional del Chamamé y el Mercosur, que lleva ya veintidós ediciones. Lo esencial está presente allí, en cada soplido del fuelle, y las casas de familia son el motor de esa oscilación, de ese lenguaje con que la gente se expresa: se convida un mate, y un buen chamamé. “Porque la música tiene un alcance unificador, pasional, que jamás se terminará”, asegura Nazareno mientras le da un apretón a una manija. Él cuenta que hubo piezas que tardaron más de un año en terminarse. “Nuestros instrumentos se hacen con madera de un bosquecito propio de pinos, abedules y palisandros. La luna gobierna



Fotografías: © Pablo Donadio

+Nazareno Anconetani,  
fabricante de acordeones.

**GENEALOGÍA** Asociado a instrumentos más antiguos, posiblemente nacidos en China, el acordeón encontró el aura de Friedrich Buschmann, que en 1821 puso lengüetas de metal en el interior de la caja. Cyrill Demian tomó esas experiencias buscando un instrumento que conjugara la potencia sonora del órgano con la soltura del violín, incorporando lengüetas libres. Su evolución siguió camino hasta llegar al acordeón de teclado en la mano derecha, clasificado en función del número de bajos o botones de la botonera izquierda y con incorporaciones electrónicas posteriores. Hermann Ulgh y Heinrich Band marcarían el despegue final del acordeón.

la madera, así que los podamos solamente en cuarto creciente”, agrega. Si bien el precio de una pieza puede ir de tres mil a ocho mil dólares, hay acordeones con valores superiores a cincuenta mil, originales de Europa y restaurados por ellos a nuevo, pieza por pieza. Así la adaptabilidad y riqueza del sonido fuellero pareciera destinarle caminos de vida eterna. Si bien acordeón y bandoneón nacen casi a la par, el imaginario colectivo identifica el primero con la música litoraleña, mientras el segundo es parte troncal del tango. “A veces se habla de una región nombrando el color de la tierra o un río. Pero cada lugar tiene una vibración, un mundo sonoro completo. Y parte de ese lenguaje puede desarrollarse de una manera y con una música determinada, tocada con un instrumento. En mi caso, me he encontrado misteriosamente con el acordeón Anconetani, componiendo y dicién-

do cosas que no me salen con palabras”, cuenta Horacio “Chango” Spasiuk, uno de los más célebres acordeonistas del continente, portador de una sensibilidad que conecta la corriente inmigratoria de Europa del Este con su tierra misionera.

#### HERMANO DE SANGRE

Camino a los arrabales porteños, se piensa en el bandoneón blanco de Rubén Juárez o se saborea un tango insurrecto de Piazzolla. Ojos cerrados, con gestos que hablan por el músico, la herida y el anhelo caben en el alma del fuelle. “Te aseguro, hermano, que si quieres ver llorar a un tipo, lo sientas cerca de tu bandoneón, y va a llorar. Y si una pena lo tiene prendido, vos le tocas algo y le levantas el espíritu. Esas dos virtudes tiene el bandoneón”, sentencia Eduardo Ramírez, el “Príncipe del Bandoneón”, que supo acompañar a Chucho Valdez y Peteco Carabajal,

y hoy le pone fantasía a la banda del santiaguense Raly Barriouevio. De su época rockera no solo han quedado los *jeans*, el pelo largo, los tatuajes y aros, sino destellos de un estilo propio, que deja ver en cada acorde. “Ya lo decía Atahualpa Yupanqui –cuenta–, cuando hablaba de los amigos, y aquello de son uno mismo en distinto cuero.” Para él, su bandoneón es él mismo, pero con otra forma. “Lidia, mi mujer, siente celos porque ando más con mi bandoneón de gira que con ella”, asegura. “¡Que viva el bandoneón!”, exclama Daniel Vedia, instrumentista que ha andado La Puna argentina y Bolivia como el mismo sol. Vedia destaca que si bien el fuelle entró por un puerto desde otro continente, supo insertarse plenamente en la armonía jujeña, y su capacidad cromática lo ha hermanado a queñas, sikus, bombos y charangos, fusiones comprobables en su último disco, *Esencia*. “Ya en 1915 había quince bandoneones aquí, y poco después, en La Puna y la Quebrada, el fuelle era rey. Pero eso ha cambiado, y la muerte de viejos bandoneonistas atenta contra su vigencia, que hay que defender”, reflexiona. Él, y en su nombre muchos otros, recuerda un viejo chamamé de Julián Zini, para la despedida:

Y que le retoza el alma  
ni bien abre el instrumento...  
Parece un rito sagrado,  
se inclina el chamamecero.  
Cierra los ojos y elige  
un chamamé bien de adentro,  
que es una víbora hermosa  
que parece estar en celo, que se enreda  
hasta clavar su veneno...  
Y ya desde ese momento  
el correntino va herido:  
no baila, reza. Sus gestos  
hablan por él. Mientras tanto,  
mientras se va retorciendo,  
se desangra por la cancha  
la herida de su silencio... —