

Don DeLillo

Prólogo de Ramón Buenaventura

Edición Ilustrada

Contrapunto

Tres películas, un libro y una vieja fotografía

Seix Barral



Únicos

Índice

Portada
Prólogo
Capítulo 1
Capítulo 2
Capítulo 3
Capítulo 4
Créditos imágenes
Notas
Créditos

La prosa indeleble

Don DeLillo practica la prosa indeleble; no tanto de las palabras como de las sensaciones y movimientos que éstas transmiten. Tengo en la memoria, como vividos por mí, momentos de todos sus libros; de Los nombres, que me fascinó los sentidos y la mente, pero también de todos los demás –¡la coreografía urbana que inicia Submundo!–, incluido este Contrapunto que he tenido la suerte de traducir.

La prosa inolvidable se obtiene mediante un método riguroso: el empleo exacto de las palabras, sin amaneramiento alguno, sin arrechuchos de esteticismo (de ese que los lectores más vulgares acogen casi siempre con aplauso). Contrapunto es una relación de soledades: Atanarjuat aislado por la cámara en la inmensa extensión aislada; Glenn Gould hablando de números fatídicos, solo en una cabina telefónica, con un interlocutor que no nos interesa; Bernhard muriéndose de desprecio, tras haber asesinado al artista; Thelonious Monk quitándose y poniéndose sombreros, bailando en círculos que delimitan su propia frontera.

Indeleble.

Es un poema de arte moderno: tenso y desperdigado, unido sólo por la poderosa fuerza centrípeta de la prosa y el método.

No hay en Contrapunto ni una sola frase impropia. Pura eficacia, pura acumulación de sensaciones asestadas al lector sin caridad ni pausa. Al final, todo el texto se nos junta en una meditación ajena a la lógica, atendida sólo a la lógica natural de las sensaciones (la única auténtica, la única que funciona en la vida real): la soledad y sus entornos, las barreras interiores y las cobardías autistas del genio creativo.

Me repito: estoy viendo a Thelonious Monk en escena, desconectado de sus músicos, a punto de extraviarse en el espacio de la locura; a Glenn Gould, pequeñito ante el piano, dejando que la cámara lo busque por las ranuras del encuadre; a Bernhard soñando que toca las Variaciones Goldberg, pero jactándose de no creer en nada bello, ni propio ni ajeno; y a Atanarjuat huyendo pantalla adelante, recién trasladado de la leyenda a la técnica.

Y al final todo queda «ahí afuera», y el único contacto es la belleza.

RAMÓN BUENAVENTURA

25-11-2004

1

Robert Rauschenberg, Monk, 1955. 1

1

La primera película empieza con una escena que dura unos cuarenta segundos: una figura lejana en un paisaje glacial, sola con una jauría de perros que aúllan.

A continuación la escena se convierte en un recinto lleno de gente, un iglú, noche, tal vez una docena de adultos y varios niños, con lámparas de aceite alumbrando el rostro de un chico llamado Atanarjuat, de tres meses de edad.

Hay muchos grandes primeros planos de rostros en la película: individuos brevemente apartados del mundo de hielo y cielo que los envuelve. A media película, Atanarjuat, hecho ya un hombre, corre por salvar su vida. Tres hombres lo persiguen, armados de lanzas y cuchillos. El hombre que huye va desnudo, tomado desde lejos, luego en primer plano, luego en gran angular desde arriba, mientras corre por una orilla rocosa y por el mar helado, ensangrentado y muerto de frío; y éste es el corazón, notablemente escueto, de *Atanarjuat: El espíritu del ártico*,¹ versión cinematográfica contemporánea de una leyenda inuit que tiene más de quinientos años y que se ha transmitido oralmente de generación en generación.

La segunda película empieza en casi monocromo, con una figura acercándose desde la distancia profunda, por una vasta extensión de hielo.

No es Atanarjuat, el corredor desnudo, sino Glenn Gould, el pianista clásico.

Treinta y dos cortometrajes sobre Glenn Gould es una película de noventa y tres minutos,² donde cada episodio independiente, o variación, va precedida de un título. No es un documental. Hay un actor que interpreta a Gould, pero también hay entrevistas con personas que lo conocieron, incluido Yehudi Menuhin, el violinista, y estos individuos ac-

túan como contrapeso de la intencionada ligereza del filme, una condición incorpórea resultante del esquema episódico y de lo escurridizo del tema.

La película nos da a conocer a un hombre intenso y divertido, con la mente y el cuerpo inundados de música, que mantiene las manos (a veces con mitones) en movimiento, incluso cuando no hay piano alguno en su cercanía. Es canadiense, por supuesto, sentimentalmente comprometido con el riguroso norte. Ésta es una película de distancias. El artista, adepto de la soledad, vive al borde de esa inmensidad psíquica, otro mundo de hielo y tiempo e introspección invernal.

También trata del sonido, esta película. En una cena muy concurrida hay voces por capas y por zonas, algunas solapadas en otras, en contrapunto, y hay música de principio a fin, o sonidos dispuestos en el tiempo, procedentes de radios, fonógrafos o conjuntos de cámara, y *playback* de estudio. La gente se habla desde una distancia, mediante teléfonos o micrófonos. Se oyen pisadas, aplausos, el chirrido de las cintas al rebobinarse. Los entrevistados hablan en francés, en inglés, en inglés con acento extranjero; y Gould se entrevista a sí mismo, para observar que la relación entre el público y el artista es como de uno a cero.

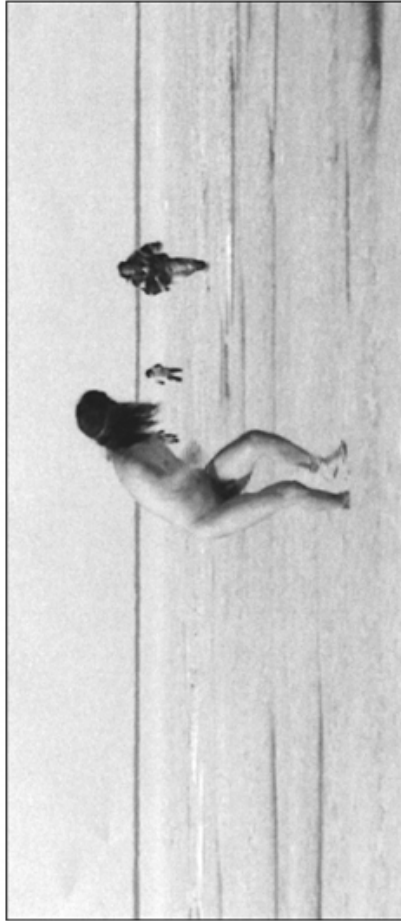
Es el artista remoto, el inclinado al laconismo, que, afirma Menuhin, lleva adelante su existencia con exclusión del resto del mundo, bajo varias capas de ropa, incluso en pleno verano, evitando el contacto con los demás. Es también el intérprete artístico que deja de interpretar a los treinta y un años, para dedicarse a los aspectos técnicos de la grabación musical.

Varios episodios de la película parecen metidos a la fuerza, pero el caso es que si el filme se denominase *Veintinueve cortometrajes sobre Glenn Gould*, nos quedaríamos sin la resonancia que, a partir del título, nos lleva a las *Variaciones Goldberg* de Bach, que son treinta y dos, contando el aria y el aria final.

Posee la película una claridad excéntrica, y en ella siempre hay algo moviéndose en la distancia. Es el propio Glenn Gould. En un empeño menos sensible al tema por ellos mismos elegido, ambos, el escritor y el director, habrían tratado de comprimir la distancia, de hallar alguna traza del hombre tangible, algo que nos resultara familiar a todos, una línea secundaria relativa a su rabia interior, su voluntad de control total, su persona sexual, un sentido de su paranoia y de su hipocondría, su larga lista de médicos y medicamentos, su manía obsesiva de estarse siempre tomando el pulso y la tensión sanguínea... Cualquier enredo de terror que pudiera coexistir con los altos designios del artista espectral.

No ocurre ello en este filme, lo cual nos dice mucho de su categoría y eficacia. Aquí tenemos al artista con todas sus rarezas y en todo su aislamiento. Es su película, en sus propios términos, aunque la hayan hecho otros, once años después de su fallecimiento. No tenemos por qué saberlo todo del hombre. Menos que todo puede ser el hombre.

En las novelas de Thomas Bernhard, la mente humana en condición de aislamiento es el final de la espiral temática. Bernhard, que poseía formación musical, imagina en *El malogrado* que Glenn Gould es amigo suyo, que ambos son alumnos de Horowitz, y que Gould es un hombre compulsivamente preocupado con su arte, cualidad que necesariamente habrá de destruirlo. Debe quedar entendido que Bernhard, por su parte, escribe una prosa de tan infatigable intensidad en su camino hacia una idea fija que a veces se aproxima a un nivel de delirio autodestructivo. Suele tener gracia, en ese nivel.



2

2 Fotograma de *The Fast Runner*, 2000.



3

3 Glenn Gould, Caledon, Ontario, 1974.

El Glenn Gould de la novela no es el mismo hombre que vemos en *Treinta y dos cortometrajes*. Es un hombre fuerte, grosero incluso, en ocasiones: llega a estrellar una botella de champán contra una escultura. Bernhard afirma insistentemente que su Glenn Gould es más interesante que la fantasmagórica figura por todo el mundo admirada.

Pero ¿hasta qué punto no es el propio Bernhard quien se dirige al lector? El narrador, sin nombre, mantiene en el transcurso de un monólogo que ocupa todo el libro que la interpretación de Gould de las *Variaciones Goldberg* es responsable del suicidio de un amigo de ambos, Wertheimer. No sólo el suicidio de Wertheimer, sino también su vida, desastrosa en gran parte, pueden guardar relación con el genio de Glenn Gould, un día en Salzburgo, al servicio de Bach. Wertheimer es el malogrado a que se refiere el título del libro.

Si Wertheimer, hace veintiocho años, no hubiera pasado ante el aula treinta y tres del segundo piso del Mozarteum, como recuerdo, exactamente a las cuatro de la tarde, no se hubiera ahorcado veintiocho años más tarde [...]. La fatalidad de Wertheimer fue haber pasado precisamente ante el aula treinta y tres del Mozarteum, en el momento en que Glenn Gould tocaba, en esa aula, la llamada *Aria*. Wertheimer me contó de su experiencia que, oyendo a Glenn, se detuvo ante la puerta del aula hasta el final del *Aria*. [...] En 1953, Glenn Gould aniquiló a Wertheimer.³

Eso es lo que el genio hace: encogerles la voluntad a los demás. Pero también puede generar una rara añoranza en el admirador, el anhelo de mezclar entornos. Bernhard, las más de las veces, llama Glenn al pianista, tuteándolo, y elabora una transferencia, de músico menor a músico mayor. Menciona la enfermedad pulmonar de Glenn, pero de hecho era Bernhard quien había padecido gravemente de este mal. En la novela, Glenn muere a los cincuenta y uno (y no a los cincuenta), quizá porque Bernhard cumplió los cincuenta y uno el año en que Glenn murió.

Hay matices de identidad entre el autor, el narrador y el personaje. Hay la duplicación Bernhard/Gould y también la escisión entre Bernhard el pianista y Bernhard el novelista.

Pero ¿dónde está el novelista? Está en una habitación, en Viena o en Salzburgo, escribiendo frases para un narrador que no es él, pero sí es él, pero no es. Al final, el narra-

dor es un actor no identificado en los créditos y que interpreta el papel de Thomas Bernhard de un modo muy parecido al del actor de carne y hueso interpretando a Glenn Gould en *Treinta y dos cortometrajes*.

Creía yo ser una de las diez personas de este mundo que están al corriente de que el segundo nombre de Thelonious Monk es Sphere. En el documental *Straight No Chaser*,⁴ «sphere» es la tercera palabra que se pronuncia. La primera es Thelonious. La segunda también.

Las palabras llegan tras la música, en una secuencia inicial con Monk en escena —de pie, girando sobre sí mismo—, con su banda detrás, tocando. Lleva un gorro ajustado, de Asia central; y luego corre hacia el piano, para evitar que el grupo termine sin él.

Monk efectúa esos giros sobre sí mismo varias veces en el transcurso de la película: vueltas de meditación que podrían constituir una variante *bop* de alguna danza mística de algún derviche. Aparece con una docena de tocados distintos —boina, fedora, simple gorra, casquete, fez modificado— y, al piano, suda y brilla, muy especialmente en los placenteros fragmentos en blanco y negro de alto contraste, en los cuales aparece sentado en un primer plano fosforescente, con negro compacto detrás.

En un momento dado aparece en la cama, con sombrero, en su habitación del hotel, tapado hasta la barba con la sábana. Es en algún lugar del norte de Europa y está pidiendo algo a un camarero que se halla en la habitación como por casualidad y que toma nota de la sorprendente petición de Monk, higadillos de pollo. El camarero puede tomar medidas en lo tocante al pollo, puede poner en marcha una comanda de hígado, pero no parece situar ambas cosas en el mismo contexto comestible. Puede ser un problema de idioma.

Monk utiliza el lenguaje de un modo expresionista, emitiendo sonidos hablados durante buena parte de la película, en niveles de expresión que rara vez superan la farfulla.

Glenn Gould solía tararear con la boca cerrada mientras tocaba el piano. Monk tararea mientras habla. Es un hombre listo y complejo, pero tiende a ver en el habla un fatigoso subgénero de la música. Sostiene un curioso diálogo con uno de sus adláteres sobre una cuestión técnica relativa al sol bemol. Y cuando le dan un bolígrafo para firmar autógrafos, se empeña en utilizar un papel como Dios manda.

—Cumplamos con la etiqueta —dice.

Hay otros momentos no tan ligeros de tono. Sufrió periodos de depresión y de profunda introversión. Hubo periodos de varios días seguidos recorriendo la habitación del hotel de un lado a otro, hasta desmayarse de cansancio. Pasó tiempo en el hospital, y su hijo observa: «Es asombroso mirar a tu padre a los ojos y darte cuenta de que no sabe exactamente quién eres.»

En la película va dando vueltas sobre sí mismo, inescrutablemente, con los ojos cerrados, mientras el batería toca detrás de él.

Los autores de la película no se andan con remilgos al hablar de las dificultades de Monk, en cuanto se mantienen fieles a su propio método, que consiste en reunir filmaciones de archivo, rodar material nuevo y dejar que la película salte directamente del tiempo, el espacio y el azar, con unas cuantas entrevistas y fotografías antiguas que están ahí para aportar un telón de fondo histórico.

Es jazz, a fin de cuentas, y la película tiene el aire de improvisación y de tensión estática característico del cine de finales de los cincuenta, *Cassavetes* y *Shadows*, con Mingus en la banda sonora, o Robert Frank y *Pull My Daisy*, con Kerouac de narrador. Fue ése el periodo en que emergió Monk como potencia musical, en el Five Spot de Nueva York, y la película ofrece fragmentos de casi treinta composiciones. Luego viene el propio Monk, al piano, tartamudeando y marcando el ritmo con los pies: en su condición extática natural, embrujado, en desconexión.

¿Hay algo nórdico en la música de Monk? *Fresco*, *fresca*, no es adjetivo fortuito en el momento. Su obra posee rasgos de independencia, de no necesitar nada de nadie.

Compuso casi cien piezas de música, muchas de ellas se convirtieron en clásicos del jazz, y su modo de interpretar es, por momentos, sobrio y distante, oblicuo, libre de influencia híbrida: notas espaciadas, notas desentonadas, notas que faltan, notas en conflicto y, luego, tras una pausa, quizá un saltito vibrante, como un pico en el monitor del corazón.

Está haciendo arte moderno, tenso y salpicado, al modo de Pollock o de Godard.

Monk da vueltas sobre sí mismo en una terminal de aeropuerto, llena de gente, y luego en la habitación de un hotel. Es el *jazzman* en gira perenne, trastornado de muchas maneras, no una sola, y esas rotaciones implican la necesidad de crearse su propia geografía. El mundo se ha reducido a un solo metro cuadrado de suelo adoquinado, pero está dando vueltas, aún, y él da vueltas con el mundo.

A mitad de la película, en color, hay un primer plano de Monk al piano, muy próximo y muy corto. Está tocando *Crepuscule With Nellie*, se le ve de perfil, con la barba rala y blanquecina. En el dedo meñique lleva un anillo como una nuez, y tiene puesto uno de sus tocados más solemnes, de seda, azul medianoche, muy apropiado para un anciano sabio chino.