

José María Latorre

LA NOCHE TRANSFIGURADA



¿Está usted seguro de que cuando escucha música de Mozart está escuchando realmente música de Mozart? ¿El famoso escritor que usted lee con devoción es verdaderamente, como asegura la portada, autor de la novela que tiene entre sus manos? Un músico que desea seguir escribiendo música tonal y que acaba odiando a Mozart, y un escritor que comienza por imitar a un autor de *best sellers* de terror y acaba huyendo, a punta de pistola, por las calles de Roma, son los protagonistas de esta extraordinaria novela de José María Latorre. A través del entramado de una red internacional de falsificadores de obras de arte, *La noche transfigurada* no sólo pone en cuestión las nociones de falsificación y originalidad, sino también las de ficción y realidad, denunciando la manipulación a que se ven sometidas obras y creadores en un tiempo en que los grandes nombres son utilizados únicamente como reclamo comercial.

LA NOCHE TRANSFIGURADA

José María Latorre

A Luis y a José Fernando

Una composición inédita de Wolfgang Amadeus Mozart, una «Fantasía para órgano», ha sido descubierta casualmente en una biblioteca pública de Praga, según informó ayer el diario vienés «Die Presse».

La partitura fue escrita por un director coral coetáneo del genial músico austríaco, recogiendo sobre el papel pautado las improvisaciones de Mozart. El manuscrito data de 1789.

El ministerio checoslovaco de Cultura ha proyectado ya el estreno mundial de la pieza el 19 de octubre de 1987, al cumplirse el segundo centenario del estreno de la ópera «Don Giovanni», una de las más conocidas de Mozart.

Hasta ese momento, el compositor de Praga Jiri Mopek completará los compases que faltan en el manuscrito, por encargo del ministerio de Cultura de su país.

Mozart nació en Salzburgo en 1756 y murió en Viena en 1791. Entre sus numerosas obras se cuentan 52 sinfonías.

Efe. Viena

The image displays a handwritten musical score for the piece "La noche transfigurada" by José María Latorre. The score is organized into four systems, each consisting of two staves. The first system begins at measure 35 and includes a section labeled "34. rdb B F Coda". The second system starts at measure 38. The third system begins at measure 40. The fourth system starts at measure 45. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

INTRODUCCIÓN

APUNTES SOBRE JORGE BERLINÉS (I)

Una vez aceptada la idea de que en la vida de todos los seres humanos siempre hay un «antes» y un «después», no es extraño que, consecuentemente, la curiosidad incite a muchos de nosotros a querer saber cuáles son los «antes» y «después» de las personas que conocemos, e incluso, ejerciendo ese atributo humano en trance de extinción que es la facultad de reflexionar, que existan asimismo quienes deseen distinguir sus propios «antes» y «después» entre la brumosa uniformidad de la vida colectiva, como una manera de manifiesto individual hecho en voz baja.

El punto límite que separa el «antes» del «después» suele ser un acontecimiento que origina una transformación en la existencia del individuo y que puede tener raíces heterogéneas: profesionales, amorosas, económicas, políticas..., pongamos por caso; a veces una mezcla, un cóctel hecho con ingredientes distintos. En la vida de Jorge Berlinés había, como en todas las vidas, un «antes» y un «después», pero en ellos confluían algunos equívocos; el principal: al ser un hombre dedicado desde niño a la práctica artística de la música, los demás podían suponer —malsuponer— que ese «antes» y ese «después» estaban poco definidos, poco personalizados en su vida, ya que la diferencia existencial de Jorge Berlinés, o sea, lo que marcaba un «hasta aquí» y un «desde aquí», estribaba ante todo en un problema de profesionalidad, de dedicarse a la música como niño prodigio o adolescente aficionado y entregarse a ella como un adulto consciente de su vocación. Pero yo sé

que Jorge Berlinés había tenido también un «antes» y un «después»: antes y después de haber conocido a una persona llamada Tomás Gómez, que le puso en contacto con un peculiar amante de la música de Mozart.

Antes de eso, Jorge Berlinés era un hombre dominado por la pasión de la música. A la música dedicaba todos sus esfuerzos, consagrándose noche y día a su práctica, ya fuera componiendo, bien como un simple intérprete. La música había marcado su existencia, hasta el extremo de decirse de él que pensaba continuamente en música. Había alcanzado ese estado de abstracción de la realidad que le hacía vivir en música, caminar en música, hablar en música, soñar en música, y la música constituía para él un refugio en el que solía esconderse en busca de protección contra las agresiones y desengaños que iban sumiéndole poco a poco, cada vez con mayor intensidad, en un estado de desesperanza y de total escepticismo hacia la sociedad en que vivía, la cual, a juzgar por los desastrosos resultados que tuvo su «aprendizaje del mundo», como suele llamarse, no daba cabida a personas como él. La música era para Jorge Berlinés un mundo aparte, regido por normas que no tenían nada que ver con las normas sociales y entre las que se sentía completamente a gusto. Y no me toca juzgar a mí si su actitud era escapista —como se ha dicho— ni si su música estaba impregnada —como algunos críticos mantenían— de idealismo trasnochado; menos aún después de saber lo que sé. Componía mucho. Es decir, en una época de su vida compuso muchísima música: hasta los veinte años había escrito más de treinta obras, aunque en ese período de tiempo no logró que ninguna de ellas trascendiera más allá de un reducido circuito de amigos. Pero a los treinta y tres años era un hombre más o menos conocido, y si no era respetado críticamente se debía más a causas extramusicales, pues la crítica sólo anima y respeta al músico que compone lo que la crítica quiere que componga.

Después de haber conocido a Tomás Gómez y al peculiar amante de Mozart, la música siguió siendo durante algún tiempo la principal razón de vivir para Jorge Berlinés, aunque impregnada ya de ese *veneno de armonía clásica* —así decía él— que le marcaría durante los últimos meses de su vida. Poco tiempo después, Jorge Berlinés dejó de escribir música —quiero decir que su nombre dejó de figurar entre los de quienes estrenaban en los teatros y salas de concierto con cierta asiduidad—, dejó de interpretarla también, y llegó un momento en que la odió. ¿Cabe mayor tristeza para un músico que llegar a odiar la música? ¿Es posible mayor sufrimiento para un artista? Según me comentó en una de nuestras primeras conversaciones, su odio alcanzó tal punto que no sólo le impulsó a destruir todos los instrumentos que tenía en casa —un piano, un violín, una trompeta y un contrabajo—, sino también a sentir una náusea incontenible con sólo oír de lejos la ejecución de una música cualquiera, pero sobre todo de Mozart. Sentía particular aversión hacia Mozart, lo que le hizo ganarse más antipatías. Se deshizo de su equipo de sonido, de su envidiable colección de discos y de su televisor, y evitaba cuidadosamente frecuentar cualquier tipo de locales públicos en los que sonara música, por lo que era difícil acordar con él un lugar de encuentro que no fuera su propia casa —mientras permaneció en ella—, y a la que, por cierto, fue despojando progresivamente de muebles, adornos, cuadros y toda clase de accesorios, o, ya en los últimos días, la despersonalizada habitación de un gigantesco y agrisado hotel de segunda clase.

¿Cómo era posible que una persona que había amado apasionadamente la música, convirtiéndola en el centro de su existencia, llegara a esa extrema situación? Ésa era la pregunta que, cuando le conocí, ahora no importa cómo, creí necesario ver respondida con urgencia, en el nombre de la ya mencionada curiosidad. Su odio, como todas las formas de odio, era irracional, lo volvía irascible hasta la

exasperación, lo transformaba en un ser distinto, agresivo, huraño. Últimamente carecía de amigos. Por eso yo, que desde mi modesta afición a la música había seguido en lo posible la azarosa carrera artística de Jorge Berlinés, supe que no podría descansar hasta que conociera la base sobre la que se asentaba ese odio, ese rechazo visceral hacia algo que había sido tan amado por él; y supe también que, insistiendo, con mucha tenacidad, lograría mi objetivo de que el músico —mejor dicho, el exmúsico— se sincerara conmigo venciendo a la vez su resistencia a hablar, en la que desde el primer momento creí detectar una ráfaga de pánico. Lo conseguí —y ése es el objetivo de estas páginas: contar todo lo que sé acerca de un complejo camino hacia el odio, desenmascarando de paso una repugnante actividad, y no limitarme a contar el aparente triunfo de un periodista, que en el fondo podría ser la crónica de un fracaso humano—, pero creo que ésa fue también la causa de su muerte, con lo cual el brillo de mi logro personal se vería empañado por el aliento del crimen.

Al principio se mostró esquivo ante mis insistentes preguntas (ahora sé que esa actitud podía deberse al miedo), pero tampoco le faltaba razón para tomar precauciones: créanme si les digo que no hay nadie más falto de escrúpulos que un periodista enfrentado a algo que puede ser motivo de una noticia sensacionalista obtenida en exclusiva. Y yo en aquellos momentos era un periodista acechando como un cazador ante la boca de una madriguera en espera de la salida confiada de su presa; y, como tal periodista, como tal cazador, carecía de escrúpulos. Ahora estoy seguro de que también pagaré mi intromisión. Por ello me urge contar la historia que me contó Jorge Berlinés, sin alterar su sustancia, como una forma de expiar la parte de culpa que me atañe en el fatal desenlace. ¿Expiar, digo? ¡Vaya término anticuado! ¿No estaré intentando vender socialmente este informe como una reparación moral a la figura de Jorge Berlinés cuando en realidad se trata de ofrecer el repor-

taje más alucinante que ningún periodista haya ofrecido a la sociedad moderna?

Finalmente conseguí extraer de Jorge Berlinés aquello que estaba buscando desde hacía tiempo: la confesión del por qué de su total rechazo de la música. Pero cuando empecé mi asedio personal no podía imaginar siquiera que escucharía lo que el músico me contó a la hora de hacerme partícipe de sus confidencias: esperaba escuchar una historia corriente, más o menos sórdida, más o menos brillante, y recibí en su lugar una historia fantástica. En mi distracción, en mi escaso vuelo imaginativo, yo había culpado del retiro profesional de Jorge Berlinés a las causas habituales, o a las comúnmente aceptadas como causas habituales — entre las que figuraban en lugar destacado los exabruptos críticos, e incluso la desilusión profesional, sí, la desilusión profesional, como si la práctica artística dependiera sólo de críticos y de ilusiones—, sin darme cuenta de que en ésta, como en tantas otras cosas, me estaba moviendo, igual que todos, a las órdenes de los lugares comunes entronizados por la vulgaridad de los todopoderosos medios de comunicación, ignorando por lo tanto que existen personas que actúan movidas por causas más complejas.

Jorge Berlinés apareció muerto en la habitación 666 del Hotel Continental, un griseo edificio de seis pisos de altura, un hotel colmena lleno de grietas y resquebrajaduras, un desecho arquitectónico. La pistola estaba caída a sus pies, encima de una moqueta sucia y descolorida con huellas visibles de quemaduras de cigarrillos y manchas de líquidos vertidos. La única bala disparada por el arma, por lo demás certera y suficiente, había entrado por la boca del músico y había salido por su nuca, no sin salpicar la pared de la estancia con una repugnante mezcla de sangre, huesos astillados y cabellos y tejido cutáneo chamuscados. Las huellas digitales grabadas en la pistola correspondían a las del músico, pero yo sabía que su mano derecha no había empuñado en vida la pistola y que su dedo índice no se había cur-

vado nunca sobre ese gatillo. Berlinés había estado hablando conmigo esa misma noche y tengo motivos suficientes para pensar que no entraba dentro de sus cálculos el acto de quitarse la vida —aunque no faltaron quienes aseguraban que el hecho de abandonar la música había sido ya el primer paso dado por Berlinés hacia su suicidio—. Me había revelado cosas importantes y pensaba seguir haciéndolo. Yo, que le traté a fondo durante los últimos días de su vida, sé bien que Jorge Berlinés había encontrado en el desahogo verbal —me resisto a llamar a eso confesión, ya que en sus palabras no se filtró ni un asomo de sentimiento de culpa— no un sustituto de su interrumpida, malograda vocación musical, sino una compensación o una forma de venganza que le animaba a seguir vivo enfrentándose a la mediocridad de su entorno, infestado de lo que él llamaba «parásitos».

(Fragmento extraído del diario *La mañana*, sección cultural, año III, n.º 502, firmado por Eladio F. Ledesma.) 1.º documento:

»El suicidio del compositor Jorge Berlinés, a los treinta y ocho años de edad, ha puesto un inesperado broche final a algo que se estaba conociendo desde hacía ya mucho tiempo como “Caso Berlinés”.

»Jorge Berlinés era un inocente de la música; pero no un inocente a la (sublime) manera de los grandes inocentes de la historia de la música, los Mozart, los Schubert, los Pergolesi, todos ellos genios que asumían los lenguajes de la época en su propia práctica y que los iluminaban con unas luces artísticas que surgían de su mente, de su sensibilidad. Berlinés era un inocente por razones exactamente opuestas. Vivía en la más atormentada coyuntura histórica del arte de los sonidos, había sido colocado por el destino en un tiempo en el que convergían hombres, tendencias, vocaciones y veleidades, todos mezclados y discordantes: Schönberg y la sintaxis dodecafónica, Stravinsky y el neoclasicismo, y sobre todo la teorizada destrucción de la sintaxis to-

nal, la polémica sobre el arte políticamente comprometido, e incluso retornos al gregoriano, a Bach, a la *ars nova*; una época en la que la separación entre música seria y música ligera parece definitiva. Pero Berlinés supo vivir, expresarse, escribir música, como si todo ello no existiera; a pesar de todo supo componer obras con propia personalidad.

»Se sentía firmemente atraído hacia la sintaxis tonal, a la que apenas alteraba con alguna politonalidad extraída de sus amados compositores franceses, sobre todo Ravel; y escribió algunas melodías con la esperanza, con la ingenua presunción, de que se hicieran tan populares como las de algunos compositores clásicos. A veces le preguntaba cómo podía ser posible esa manera suya de vivir “fuera de la realidad”. Su respuesta surgía, no obstante, de sus profundos conocimientos musicales y consistía en una afirmación personal dentro de una tradición a la que no quería renunciar. Y la música no tenía secretos para Berlinés: no era posible confundir su inocencia con su “dilettantismo”, o mejor dicho, Berlinés era un “dilettante” en el sentido más bello y noble del término: el etimológico. Era un músico que quería proporcionar deleite, es decir, alegría, emoción ante la belleza.

»Podía pasar, sin esfuerzo, a componer desde una sinfonía hasta una pequeña canción para piano, desde una sonata hasta un “divertimento”, dotando a todo lo que hacía de un inconfundible sello personal que era reconocido hasta por sus más furibundos detractores, que los tuvo. Y a nosotros, sus oyentes, nos asaltaba con frecuencia una duda: ¿y si ese respeto por la tonalidad, y si esa manera de desafiar las leyes del moderno universo de la música escondieran un secreto? Ese secreto sería que tras la alegría creadora de Berlinés se escondiera un drama personal, la expresión de un artista angustiado. De ese modo, Jorge Berlinés sería también un producto más de la angustia de nuestro siglo y no sólo, como se ha dicho, un músico a contracorrien-

te. Y más que de “Caso Berlínés” habría que hablar de “Enigma Berlínés”».

Cuando, hace pocas semanas, conseguí que Jorge Berlínés hiciera una tentativa, inicialmente tímida, de rasgar su velo de silencio, se operó en él una transformación. Recuerdo bien que fue por la noche y que el músico estaba tocando al piano algunos compases de «La noche transfigurada» de Schönberg. La transfiguración fue doble. Yo había detectado con anterioridad, entre sus características personales, que hablaba mucho, torrencialmente, pero que en el fondo no decía nada sólido, nada que fuera coherente: era como si él, que para expresarse siempre se había servido del lenguaje matemático de la música, utilizara las palabras para erigir una barrera protectora entre su persona y el mundo, como si quisiera ocultar su fragilidad tras una capa de verborrea o acorazarse con ella. Luego, cuando empezó a ser más concreto con las cosas que decía, hablaba ya mucho menos, pero con más sentido, y solía recurrir a ingeniosas parábolas, a frases agudas cargadas de intencionalidad. En ocasiones me interrumpía cuando le estaba haciendo una pregunta, o se interrumpía a sí mismo respondiéndola, y se asomaba a mirar cautelosamente a través de la ventana, no sin tomar la precaución de apagar la luz si era de noche.

Más adelante, cuando nuestras reuniones adquirieron carácter fijo, me preguntaba si no me había percatado de que había sido seguido hasta su domicilio —cosa de la que él parecía estar seguro—, e incluso me describía el físico de una persona a la que yo no había visto jamás pero que, según me aseguró, había estado pisándome los talones hasta llegar a su casa.

Otro día, al abrirme la puerta, vi que su semblante estaba demudado, y sin saludarme me instó a seguirle hasta la ventana, desde donde me señaló a un hombre alto, enjuto, vestido de negro, que «estaba vigilando la casa» paseando arriba y abajo por la acera frontal al edificio. «Se han ente-