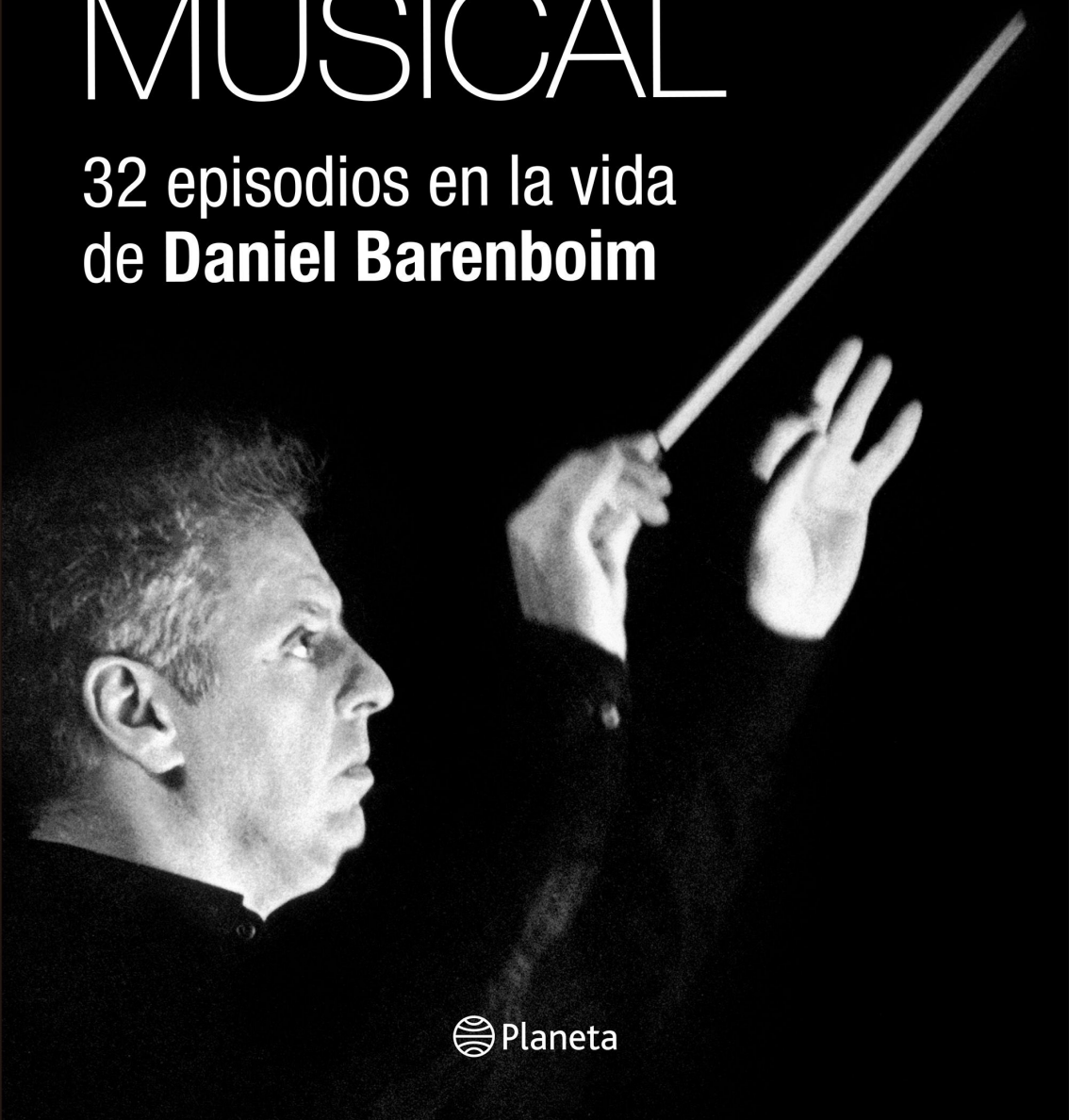
RODOLFO BISCIA

EL ABSOLUTO MUSICAL

32 episodios en la vida de **Daniel Barenboim**



Planeta

RODOLFO BISCIA

EL ABSOLUTO MUSICAL

32 episodios en la vida de **Daniel Barenboim**

Planeta

Prólogo

Hasta hace poco nada impedía que Daniel Barenboim volviera con frecuencia a los escenarios. Acudíamos a verlo —o lo observábamos a través de una pantalla— siempre con la intención de reencontrar la calidad de sus interpretaciones, que podían variar, pero también para dejarnos inspirar por el fenómeno de su tenacidad. El músico seguía exhibiendo su capacidad de regenerarse y regresar a la escena tras los eclipses a que lo obligaron primero los años y, algo después, la enfermedad. Durante muchas décadas pudimos encontrarlo casi siempre donde cabía esperarlo, pero también en algún otro lado. Sin recurrir a la excentricidad lograba burlar las expectativas. Hacía temblar el marco de lo previsible —que no obstante satisfacía— al poner incesantemente en juego destrezas que no anticipábamos.

Múltiples habilidades, que conviene enumerar, respaldaban el ejercicio de esa omnipresencia. Pianista solista en sus comienzos. Pronto, acompañante de cantantes en el dominio del Lied. Músico de cámara junto a otros instrumentistas, en un repertorio que podía ir desde Mozart y Beethoven hasta Berg y Messiaen. Pronto, también, director desde el podio y desde el teclado, donde a la vez fungía como solista en los conciertos de Mozart y Beethoven. Y un prodigio de la mnemotecnia al que nos hemos acostumbrado. Aunque no se destacó como compositor, fue autor de las cadenzas de algunos conciertos de su repertorio. Como

director, por otra parte, no se confinó al repertorio sinfónico: no solo abordó grandes obras del sinfónico-coral, sino que también comenzó a dirigir ópera desde el foso. En el camino, además, se convirtió en un respetado pedagogo.

Sus destrezas parecen responder a una lógica acumulativa. Puede que acompañe a la cantante Cecilia Bartoli dirigiendo la orquesta y ejecutando al mismo tiempo la parte del piano *obbligato* en un *Aria de concierto* de Mozart. En la *Fantasía op. 80* de Beethoven, dirige desde el piano a los cantantes, el coro y la orquesta, como si desafiara la verdad del refrán y se atreviera a estar en misa repicando las campanas. Más allá de cómo se ponderen esas habilidades, es difícil no rendirse ante una suerte de supremacía cuantitativa: Barenboim encarna a varios músicos en uno. En el visible podio sinfónico o a medias sumergido en el foso operístico; bajo las bóvedas de los teatros y en escenarios al aire libre; en nuestra avenida 9 de Julio o en el Waldbühne berlinés. ¿Victoria numérica antes que cualitativa?

Mientras rumiamos sus talentos, el artista se escabulle y reaparece bajo otra figura, como el personaje de un vodevil de las destrezas. Nos asombra con su dominio del arte de la alternancia y la simultaneidad. Lo encontramos en un continuo desplazarse por el tablero de la llamada «música clásica» sin eternizarse en ninguno de los roles en que tal tradición suele encasillar a sus ejecutantes. Más bien tiende a agotar las posibilidades combinatorias. Cuando toca el *Concierto para dos pianos* de Mozart, por ejemplo, no siempre aborda la misma parte: algunas veces, sea con Vladímir Ashkenazi o Georg Solti, ha quedado a cargo del primer piano; en otra ocasión, junto a Clifford Curzon, interpretó la parte del segundo. El efecto es prismático: hay obras de las que tenemos varias versiones grabadas, en vivo y en estudio, con Barenboim como solista, como director, o como director y también solista. Si acompaña a más de un violinista en el *Concierto* de Beethoven y así parece haber agotado las posibilidades, nos sorprende dirigiendo y tocando a la vez la transcripción para

piano de esa misma obra. Cuando lo creíamos confinado en el repertorio clásico-romántico, lo reencontramos estrenando una obra de Pierre Boulez o de Elliott Carter, o dialogando con la electrónica en vivo en una composición de Philippe Manoury. Cuando tendemos a verlo consagrado a la ejecución de obras de otros siglos, debemos completar el cuadro anotando las muchas obras que estrenó, varias de las cuales fueron compuestas especialmente para el tipo de intérprete que Barenboim ha sido.

Al recorrer con destrezas tan variadas un repertorio tan vasto, Barenboim muestra a quien quiera prestar atención la complejidad del plexo que entrelaza a las grandes obras, y la multitud de sus vasos comunicantes. Su discografía está repleta de esos atajos. Puede que, en el caso de Beethoven, dirija *Fidelio*, cuya escena de la prisión en el último acto contiene un lazo evidente con la introducción de la *Sonata «Waldstein»*, una obra que ha tocado en innumerables ocasiones. Al acompañar a Jessye Norman en canciones de Brahms, nos presenta melodías que anticipan las del movimiento de una de las sinfonías o de las sonatas para violín del compositor, obras que podemos encontrar grabadas por el propio Barenboim en más de una ocasión. Algo semejante ocurre con los Lieder de Liszt, que grabó junto a Dietrich Fischer-Dieskau, y cuyos análogos instrumentales, antes o después, registró como pianista: el caso de los *Sonetos de Petrarca* o los *Sueños de amor*. Los ejemplos podrían multiplicarse con facilidad.

Esa familiaridad con un repertorio que le ha sido accesible desde diversos flancos —y a veces, desde más de uno a la vez— también se reflejó en algunos discos en los que la apuesta es conceptual: en uno de ellos, tocó la *Sonata «Patética»* de Beethoven y dirigió la *Sinfonía* de Chaikovski que comparte el mismo epíteto. También hizo que composiciones sinfónicas de Schönberg convivieran con sus piezas para piano y así se

iluminaran recíprocamente. Dos obras que la *Divina comedia* inspiró a Liszt encuentran a Barenboim dirigiendo (en la *Sinfonía «Dante»*) o ante el teclado (en la *Fantasía luego de la lectura de Dante*). Cuando da cátedra sobre Mozart y afirma, con una pizca de osadía, que el *Concierto en re menor* es como *Don Giovanni* en miniatura, lo dice con la autoridad de alguien que tocó la parte solista en ese concierto a la vez que dirigía a la orquesta y que, desde luego, estuvo concertando desde el foso la ópera en cuestión.

Muy pronto integrado al *star system* musical, Barenboim fue un tipo especial de niño prodigio que no se extravió en el laberinto de sus posibilidades ni dejó que el mundo compartimentado de la tradición clásica estrechara sus miras. Logró preservar esa forma de juventud que consiste en mantenerse siempre inquieto, tanto que su carrera apenas conoce etapas estacionarias.

Barenboim, el pianista del público, difícilmente coincida con el pianista de los pianistas, quienes no dejan de reconocer —al menos, no deberían— varios de sus logros. Ponderarlo exige no normalizar su excepcionalidad ni atenuar lo que debe a una tradición compartida. Su inmediatez expresiva y la facilidad con que satisfizo altos estándares corren el riesgo de pasar inadvertidas. Ante el teclado, tiende a ser normativo antes que personalísimo. Privilegia la inteligibilidad, muchas veces en desmedro de la belleza del toque. Elude el ensimismamiento trascendental y busca una deliberada sencillez. Es raro, tal vez imposible, que se abandone a un fraseo negligente.

El arte del director de orquesta es un fenómeno de apreciación menos tangible, que tiende a desvanecerse entre el magnetismo y la acción a distancia así como oscila entre el despotismo y el arte de la persuasión, cuando no cede a eso que Debussy llamó «la pantomima tauromáquica». Donde unos elogian la versatilidad de Barenboim, los otros lamentan cuán irregular resulta.

«Académico» es otra acusación, cuando no *old fashioned*. No posee la cautivante gestualidad de Carlos Kleiber, dirán. No convence con la aristocracia de Claudio Abbado. Como director es, tal vez, más diligente que soberbiamente inspirado: ajeno a concebir la dirección orquestal como una dramaturgia de los extremos —como Leonard Bernstein—, o a destinar parte de sus gestos a anticipar la respuesta del auditorio antes que la lógica de las obras que interpreta —como ocurre a veces con Zubin Mehta—. Salvo en unos pocos, su estilo no parece inspirar desmedida admiración ni despertar una especial voluntad de discrepar. Carece por completo, eso sí, de rigidez métrica, un atributo que —lo estudiaremos— bien puede deberse a su lazo con la tradición de Furtwängler. Y pocos negarán que, cuando dirige Wagner, es uno de los mayores «narradores en música» de su generación.

La hipérbole que evoca el adjetivo «inabarcable» describe bien el carácter oceánico del legado que Barenboim deja a sus oyentes. El volumen de su discografía y la frecuencia de sus presentaciones registradas suponen un desafío para la apreciación crítica y aun para los devaneos de la predilección *amateur*. Lo que puede extenuar nuestro oído, a Barenboim parece vigorizarlo: más que alentar la comparación con otros intérpretes, su legado discográfico propicia la comparación con él mismo. Claro que hay método en su desmesura, y vocación enciclopédica. De allí la cantidad de «integrales» que completó, algunas acotadas, como las tetralogías sinfónicas de Schumann y Brahms, y las otras grandiosas (conciertos y sonatas de Mozart y Beethoven, sinfonías de Beethoven y Bruckner, sinfonías y sonatas de Schubert, todas las óperas wagnerianas del canon de Bayreuth). Si las recurrencias delatan compromisos o predilecciones, veremos que también las omisiones resultan elocuentes. Así, las series incompletas: de Chaikovski, por ejemplo, solo se dedicó a grabar sus tres últimas *Sinfonías*. Su palpable interés por Liszt no lo llevó a

registrar todos los poemas sinfónicos del compositor. Se ocupó de algunas sinfonías de Mahler, pero no de su enéada, y de dos de los cuatro Cuadernos de *Iberia* de Albéniz. Completó solo el primer libro de los *Preludios* de Debussy…

Sea como fuere, la reiterada visita de un mismo repertorio, grabado una y otra vez, atestigua que Barenboim parece desconocer el temor a la redundancia. ¿O será más bien que su filosofía de la interpretación lo vuelve irrelevante? En varias ocasiones, las versiones más recientes no superan a las anteriores; en otras, su valor se aminora o se aquilata según leyes que podemos asentar en el registro, pero que no podemos prever. Parece tratarse menos de una mera compulsión a la repetición que de la convicción de que no existen dos interpretaciones iguales —él ha preferido llamarlas «lecturas»—, ni siquiera las que propone un mismo sujeto en épocas cercanas de su vida, y de que el peor enemigo de la música es la rutina. Como si solo a partir de una obstinada insistencia sobre un mismo conjunto de obras, y sobre las dificultades que allí encuentra el intérprete, pudieran esperarse a través de los años diversas revelaciones.

La afinidad con el canon clásico-romántico no impidió que el artista desplegase un compromiso con la música contemporánea: la magnitud de ese lazo, que desarrolló desde muy temprano, es menos obvia ante una mirada desprevenida. Cuando en una de sus conferencias comentó que conviene acercarse a las obras del pasado como si fueran nuevas, y a las obras de la actualidad como si fueran del pasado, no se trataba de mera retórica. Al menos desde la época de la English Chamber Orchestra cultivó la interpretación de obras actuales. Sobre todo desde el tiempo al frente de la Orquesta de París, se comprometió no solo con el estreno, sino con la intención de que las obras contemporáneas encontrasen un lugar permanente en el repertorio, de modo que las audiencias pudieran ir familiarizándose con ellas.

Más allá de cuestiones coyunturales, exhibió una marcada predilección por la vertiente modernista. En particular, quedó

asociado a dos formas tardías, quizá terminales, de esa corriente: la de Pierre Boulez primero, y la de Harrison Birtwistle y el longevo Elliott Carter, después. Pero ese camino no le impidió explorar la obra de Luciano Berio y de Alexander Goehr; más recientemente, la de Luca Francesconi, Wolfgang Rihm y Jörg Widmann. Vale recordar que en cada una de las fases de Barenboim grandes compositores contemporáneos de su época le dedicaron sus obras. Y además de alentar la carrera de la directora Simone Young, estrenó obras de compositoras como Augusta Read Thomas y Shulamit Ran; y más tarde, de Chaya Czernowin.

Por otra parte, Barenboim es uno de los grandes intérpretes cuya actividad quedó registrada en soportes de lo más diversos. Como un pez que nada igualmente bien en aguas variadas, atravesó los avatares de la reproducción musical que conoció el siglo xx y lo que va del nuestro. Si sus grabaciones más tempranas fueron en 45 rpm, pronto surcó la era del LP monoaural, el discurrir de la cinta del cassette, el culto de la *hi-fi* y la sorpresa del estéreo. Luego llegarían la asepsia del CD, el espejismo del láser disc, el reinado del DVD, el melancólico retorno del vinilo —versus la compresión digital: el MP3— y la cotidianidad de las transmisiones en vivo. La reconocible figura del músico asomó y siguió asomándose a través de los diversos medios que van del video y el celuloide al blu-ray y el tragaluz infinito de la pantalla digital o las listas de YouTube. No extraña que Barenboim haya llegado a crear su propio sello discográfico. Su vida pertenece a la historia de la música grabada, pero también a la de la transmitida por radio, TV y *streaming*.

Nos hemos acostumbrado a las magias módicas de la reproducción técnica, que sin demasiado aparato traen al aquí y ahora cada allí y entonces que conservan. La inmediatez que las grabaciones transmiten nos hace olvidar el hecho de que, al escucharlas, viajamos *ipso facto* en el espacio y el tiempo. Así documentan una red de dimensiones: al menos, un contenido (la

obra), un estilo de interpretación —que muchas veces trasciende al artista individual—, un método de registro, un soporte. En el océano discográfico y videográfico de Barenboim proliferan las ediciones príncipe y las piratas, las olvidadas y las cada tanto recuperadas. Grabaciones en estudio y en vivo, descatalogados y remasterizadas, algunas de ellas nostalgiosamente vertidas otra vez al vinilo. Muchas son memorables, otras no tanto. Algunas quedan como hitos en su camino como director; las otras, menos como ejemplo de su contribución al arte de dirigir que por la presencia de algún solista o cantante, o en razón de la coyuntura histórica que testimonian. Se echa en falta una carta de navegación que no desconozca las rutas trilladas, pero que también proponga otras, destaque corrientes desatendidas, identifique anomalías y redundancias. Así como existe el demonio de la analogía que Mallarmé bautizó, hay un demonio de la comparación, y nadie más proclive a volverse su víctima que el melómano al momento de cotejar grabaciones. (No faltan los críticos, de hecho, cuya función suele agotarse en el ejercicio del «comparatismo discográfico»). Aunque nuestro comentario será inevitablemente selectivo, aspira con todo a ser representativo del volumen y la calidad de esos registros.

Sobre la vida de Daniel Barenboim abundan los testimonios. El propio músico se prodigó en entrevistas, filmaciones, diálogos, discursos, escritos. Alternativamente díscolo o afable con la prensa, también ensayó varios registros de acuerdo a sus interlocutores: la diplomacia, la provocación, la disquisición musicológica casi académica, la divulgación. Cuando conversaba con críticos, instrumentistas o musicólogos era capaz de mostrar qué detalles del arte de la orquestación suponen, en Gustav Mahler, un avance respecto de Wagner. Pero en el mismo movimiento podía explicarle a un público variado qué es lo que comparten el héroe wagneriano Lohengrin y el agente James Bond.

Trazos de su vida fueron quedando inscritos en ensayos, prólogos, una autobiografía, pronunciamientos y eso que los lingüistas llamaron «actos de habla». Es preciso mantenernos tan atentos a la habitual contundencia de sus declaraciones como a la agudeza de tantas cosas dichas al pasar: sus *obiter dicta*. A través de medios diversos, nos ha venido contando a retazos su vida, dando versiones diversas, por lo general convergentes. Este relato acerca el oído a ese público rumor y procura darle una forma. Aunque se asome a algún entretelón, no persigue una intención detectivesca ni la presunción del escándalo. La parte del misterio que intentamos desentrañar es la que durante décadas ha venido operando a plena luz del día.

A diferencia de otros músicos notables, Barenboim intentó y muchas veces logró conectar el arte que practica con la expresión bien articulada de un pensamiento. Su praxis como intérprete es la contracara de una filosofía que ha venido expresando sobre la música. Este enlace puede buscarse en sus libros, pero también merece ser rastreado en entrevistas, filmaciones, coloquios, *liner notes*, entradas de blogs. Puede que, en ese camino, no solo repasemos lo que especuló y escribió, sino que también, pista a pista, reconstruyamos parte de la biblioteca de sus lecturas. Tal vez descubramos que, en lo fundamental, su pensamiento se deja apresar según dos claves: la tradición de la Ilustración judía —la Haskalá— y la especulación estética del Romanticismo centroeuropeo.

Casi todas sus especulaciones adoptaron un formato dialógico marcado por la variedad y calidad de sus interlocutores: críticos, musicólogos, compositores de la talla de Boulez, intelectuales como Edward Said, pero también líderes religiosos, políticos, diplomáticos y hasta un arquitecto como Frank Gehry. Si su carrera coincidió con el ascenso y apogeo de la figura del *régisseur*, su relación con algunos directores de escena excedió la colaboración amistosa y muchas veces se transformó en un verdadero diálogo artístico. Un genuino interés en el teatro musical

lo llevó no a meramente yuxtaponer su oficio de director sino a interactuar con ellos de manera profunda y orgánica.

De este retrato a mano alzada, por otra parte, no puede faltar una de sus cualidades morales: la intrepidez. Barenboim no enfrentó coyuntura que parezca haberlo amilanado. Como lo demuestra su gira con Jacqueline du Pré por Medio Oriente durante la guerra de los Seis Días, nunca eludió llevar su música a contextos complejos. Lo mismo vale, con los bemoles del caso, para su polémica gira por la Argentina de la dictadura. Más tarde, es por todos sabido, desafió la prohibición implícita de interpretar a Wagner en Jerusalén. Si ha tocado para las tropas israelíes, también lo hizo para las víctimas de un tsunami, contra la invasión en Polonia y en muchas ocasiones por la éterea finalidad de «la paz». La orquesta del Diván de Oriente y Occidente no solo unió en un mismo organismo a miembros de pueblos enfrentados, sino que procuró llevar la música que hacían a sus países de origen, muchos de ellos en conflicto.

Tampoco hay que olvidar que, bajo la figura del mediador —también del filántropo, el dialoguista, incluso el *peacemaker*—, acecha un maestro del disenso. No hay vez que un periodista lo haya interceptado que él no haya desplegado una lectura inteligente de la coyuntura política. Poco preocupado por agradar, rara vez ha abusado de su celebridad para proferir frases de un humanismo biempensante. Si ha recibido todo tipo de honores, eso no impidió que el parlamento israelí, en una definición que nunca se ocupó de desmentir, lo declarase *persona non grata*. Veremos que el tratamiento reverencial de maestro no le impidió ir recolectando motes peyorativos: si algunos lo tacharon de «exargentino», otros lo consideraron un «judío helenizado».

Podemos espiar a Barenboim en condiciones de laboratorio o contemplarlo en la dispersión de la vida pública, en el silencio claustral de un estudio de grabación o en el escenario de una plaza concurrida. Puede satisfacer al público exigente y a la vez incomodarlo con su tendencia a improvisar conciertos al aire

libre basados en un repertorio remanido. Si se ha presentado en Versalles o en El Escorial, también ha trajinado el Obelisco porteño y el Puente Alsina, la Arena de Sevilla o la madrileña Plaza Mayor. En esas actuaciones siempre ha cultivado un raro equilibrio entre la absoluta afirmación de la personalidad —la egolatría, incluso— y un compromiso inflexible con el rol de mediador entre las obras y el público. Johann Nikolaus Forkel, el primer biógrafo de Bach, sostuvo que el medio más eficaz de mantener vivas las obras de arte musicales era «su interpretación pública ante una audiencia numerosa». Nuestro músico parece haberse tomado con seriedad ese imperativo.

Barenboim frecuentó las sonatas de Beethoven como a una larga novela favorita que tolera indefinidas relecturas. En virtud de un rito perenne, en cinco ocasiones grabó el ciclo completo en audio y en video. Los capítulos de este libro reproducen el número de esas sonatas e invitan a una lectura discontinua, según el interés que puedan suscitar las diversas estaciones de un recorrido mayormente cronológico. Se intentará preservar el tono conjetural que debería cultivarse al relatar toda vida ajena, con la convicción de que ese tono tentativo, imprescindible en la biografía, es también aconsejable en la crítica.

Por lo demás, apenas existe etapa de la vida de Barenboim que no haya quedado documentada por la fotografía, la crítica, el disco o el video. La facilidad de disponer en disco antiguas transmisiones radiofónicas no hace sino ampliar el archivo. La figura de Barenboim no solo es el centro de un acervo fotográfico y audiovisual inigualable en la historia de la música culta. Parte de su trayectoria llegó al cine bajo el género de la *biopic*, eventos de su vida inspiraron alguna que otra película, y hasta una serie de animación lo tiene como protagonista.

Investida con el halo de lo absoluto, la música organiza la vida de este artista que jamás se psicoanalizó. No son los

conciertos y funciones los que cortejan los eventos de su vida, sino los eventos de su vida los que acompañan sus funciones y conciertos. Lo seguiremos en sus años de aprendizaje y de itinerancia, en su labor al frente de las grandes orquestas que dirigió como visitante y más tarde como titular. En su fase madura, lo encontraremos al frente de la Orquesta de París, la Sinfónica de Chicago, la Staatskapelle Berlin, la orquesta de la Scala de Milán y la Filarmónica de Berlín. Como es sabido, buena parte de sus esfuerzos estuvieron dedicados al fortalecimiento de una orquesta inédita que fundó con Edward Said.

Si declinó con aplomo la alta cultura musical, Barenboim también flirteó con ciertas vertientes de la popular. Reunió o inventó de improviso públicos diversos, acordes a la diversidad de sus destrezas e intereses. Si el Teatro alla Scala de Milán tuvo que crear un título especial —*maestro scaligero*— a la altura de sus méritos, la Filarmónica de Berlín se vio en el trance de nombrarlo director honorífico. Portó la bandera olímpica y se entrevistó con el Papa argentino. Llevan su nombre un asteroide, un modelo de piano e incluso un jardín de infantes. Conjugó la dedicación al arte, que muchos creen inevitablemente solitaria, con una irrefrenable tendencia mundana. Incluso podría decirse que desde siempre tendió a saturar el espacio público con su presencia. Pero, como desliza en uno de sus escritos, al menos en la música, el censurable culto de la personalidad es tal vez menos grave que el culto del anonimato.

Al recorrer su vida, puede que lo crucemos bajo perfiles inesperados: el niño que se duerme durante la función vienesa de una ópera de Mozart, el adolescente que se recrea montando a caballo en el cerro colombiano, el hombre que por un momento interpreta su vida según los criterios de la astrología, un treintañero que pela cebollas en su departamento parisino, un ciudadano considerado desertor por el país que lo vio nacer. Y lo iremos viendo desarrollar capacidades para desplazarse a la vez en varios planos: la praxis musical y el diálogo intelectual, la especulación

y la escritura, la diplomacia y el *lobbying*. Veremos cómo en muy poco tiempo llegó a abarcar un extenso repertorio, del que intentaremos trazar sus contornos, y la filosofía de la interpretación que lo apuntala. No omitiremos su acercamiento a la música de Bach. Tampoco nos privaremos de inventariar los regresos del músico a su patria argentina: aunque sería necio explicar todos o la mayoría de sus rasgos apelando a su lugar de origen, la perspectiva de este relato es forzosamente austral.

En el viaje no faltarán capítulos sobre su amistad con Edward Said, sobre la fundación de la Orquesta del Diván, y sobre la creación de una academia que Barenboim logró emplazar en un antiguo depósito de escenografías de la Staatsoper berlinesa. Nos detendremos a compulsar su devoción por las sinfonías de Bruckner y a desentrañar sus suspicacias respecto de la música de Mahler. Al final, volveremos a encontrarlo contestando a la pregunta: «¿Qué es la música?».

Oscar Wilde no dedicó ninguno de sus epigramas a definir la música, pero de esa forma del arte memorablemente escribió que nos crea un pasado que hasta entonces ignorábamos. Así descubrimos que hemos atravesado, sin ser conscientes, terribles pruebas, y que hemos conocido alegrías desbordantes, pasiones ardientes, grandes renuncias. Como mínimo, a la mayoría la música nos sirve para experimentar una vida imaginaria y disfrutar de un pasado fantaseado. A Daniel Barenboim, la práctica de la música le ha garantizado desde siempre una vida bien real, que el común de los mortales repasamos como si se tratara de una novela. Conviene que empecemos.