

**Patrick  
Süskind  
El  
contrabajo**

SEIX BARRAL



COLECCIÓN: BIBLIOTECA BREVE

*Título original:* Der Kontrabass *Traducción:* Pilar Giralt Corina

e 1984, Diogenes Verlag A G Zürich  
All rights reserved

Derechos exclusivos de edición en castellano reservados para todo el mundo y propiedad de la traducción: 1986, Editorial Seix Barral, S.A. — Barcelona (España)

Reimpresión exclusiva para México de  
Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V.  
Grupo Editorial Planeta de México  
Avenida Insurgentes Sur núm. 1162  
Col. Del Valle Deleg. Benito Juárez, 03100  
México, D. F.

ISBN: 968-6005-30-7

Decimocuarta reimpresión (México): marzo de 1996

Impreso en México — *Printed in México*

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Impreso en los talleres de  
Arte y Ediciones Terra, S. A. de C. V.  
Oculistas, núm. 43, Col. Sifón  
México, D.F.

**EL CONTRABAJO**

## EL CONTRABAJO

*Una habitación. Se oye un disco, la Segunda Sinfonía de Brahms. Alguien la tararea. Vuelven unos pasos que se alejaban. Alguien abre una botella y se sirve una cerveza.*

Un momento... ya viene... ¡Ahora! ¿Lo oye? ¡Ya! ¡Ahora! ¿Lo oye? Pronto volverá, el mismo pasaje; espere un momento.

¡Ahora! ¿Lo oye? Me refiero a los bajos. A los contrabajos...

*Levanta el brazo del tocadiscos. Fin de la música.*

Éste soy yo. O, mejor dicho, nosotros. Mis colegas y yo. La orquesta nacional. La Segunda de Brahms es impresionante. En aquella ocasión éramos seis, un conjunto de fuerza mediana. En total somos ocho. De vez en cuando vienen de fuera y llegamos a diez. Incluso hemos llegado a ser doce, lo cual es muy fuerte, se lo aseguro, muy fuerte. A doce contrabajos, si ellos quieren —en teoría, claro—, no se les puede mantener a raya ni con toda una orquesta. Aunque sólo sea físicamente. Los otros no tienen nada que hacer. De hecho, sin nosotros no se puede empezar nada. Puede usted preguntarlo a cualquiera. Cualquier músico le confirmará gustosamente que una orquesta puede prescindir del director, pero no del contrabajo. Las orquestas han tocado sin directores durante siglos; en la historia de la evolución musical, el director es un invento muy reciente. Del siglo XIX. Yo también puedo confirmarle que incluso nosotros, los de la orquesta nacional, solemos tocar sin hacer el menor caso del director. O pasándolo por alto. A veces tocamos pasando por alto al director sin que él se dé cuenta. Le dejamos dar pinceladas en el aire hasta que se cansa, mientras nosotros pateamos

el suelo con las botas. No con el DGM,\* pero sí casi siempre con el director de una orquesta invitada. Son placeres muy secretos que casi no se deben mencionar. En cualquier caso, esto es marginal.

Por el otro lado, en cambio, es imposible concebir una orquesta sin contrabajo. Puede incluso decirse que la orquesta —una definición, ahora— no existe hasta que tiene un bajo. Hay orquestas sin primer violín, sin instrumentos de viento, sin timbales y trompetas, sin nada. Pero no sin bajo.

Con todo esto quiero llegar a la afirmación de que el contrabajo es, con mucho, el instrumento más importante de la orquesta. Aunque no sea considerado como tal.

Sin embargo, forma toda la estructura básica orquestal sobre la que debe apoyarse el resto de la orquesta, director incluido. El bajo viene a ser, por consiguiente, los cimientos sobre los que se levanta todo este magnífico edificio. Prescinda del bajo y reinará la más absoluta confusión babilónica de lenguas, una Sodoma donde nadie sabe ya por qué hace música. Imagínese —por ejemplo— la Sinfonía en sí menor de Schubert *sin* bajos. Evidente. Puede olvidarse de ella. Puede olvidarse de toda la literatura orquestal desde la A a la Z —y de todo lo que quiera: sinfonías, óperas, recitales— si no tiene contrabajos. ¡Y pregunte a un músico de orquesta cuándo empieza a extraviarse! ¡Pregúnteselo! Cuando deja de oír el contrabajo. ¡Un fiasco! En una banda de jazz todavía resulta más conspicuo. Cuando se excluye el bajo, la banda de jazz —ahora en sentido figurado— se desintegra como en una explosión. Todo deja de tener sentido para el resto de los músicos. Por otra parte, yo rechazo el jazz, así como el rock y otras cosas similares porque, como artista educado en el sentido clásico de lo bello, lo bueno y lo verdadero, nada me ofende más que la anarquía de la improvisación libre. Pero esto es marginal.

Sólo quería dejar bien sentado que el contrabajo es *el* instrumento central de la orquesta. En el fondo lo sabe todo el mundo, sólo que nadie lo confiesa abiertamente porque el músico de orquesta es por naturaleza un poco celoso. ¿Acaso le gustaría a nuestro primer violín admitir que sin el contrabajo es como un emperador sin ropaje, un símbolo ridículo de la propia vanidad e insignificancia? No le gustaría nada, nada en absoluto. Si me permite tomar un sorbo...

*Bebe un sorbo de cerveza.*

Soy un hombre modesto, pero conozco, como músico, el suelo que piso; la madre tierra en la que todos tenemos nuestras raíces; la fuente de energía de la

---

\* Director General de Música.

cual se alimentan todas las ideas musicales; el auténtico polo procreador de cuyos riñones —en sentido figurado—fluye el semen musical... ¡Esto soy yo! Quiero decir, esto es el bajo. El contrabajo. Y todo lo demás es el polo opuesto. Todo lo demás no puede llegar a ser polo si no es a través del bajo. Por ejemplo, la soprano. Ahora, la ópera. La soprano como... no sé expresarlo... Escuche, ahora tenemos en la ópera una joven soprano, mezzosoprano... he oído muchas voces, pero la suya es realmente conmovedora. Me siento conmovido hasta lo más hondo por esta mujer. Es todavía casi una muchacha. Veinticinco años. Yo tengo treinta y cinco; en agosto cumpliré treinta y seis; siempre durante las vacaciones de la orquesta. Una mujer espléndida. Una fuente de inspiración... Pero esto es marginal.

Decía que la voz de soprano —por ejemplo— es lo más contrapuesto al bajo que uno puede imaginar, tanto humanamente como en sonido instrumental, por lo que esta soprano... o mezzo-soprano, sería... exactamente aquel polo opuesto desde el cual... o mejor dicho: hacia el cual... o con el cual se une el contrabajo... de modo totalmente irresistible —casi— para prender la chispa musical de polo a polo, de bajo a soprano —o mezzo, hacia arriba—, alegóricamente, la alondra... divina allí arriba, en las alturas universales, cerca de la eternidad, cósmica, se diría que ilimitadamente sexual, sensual y erótica... y al mismo tiempo incluida en el campo del polo magnético irradiado por el pedestal del contrabajo, asentado en la tierra, arcaico, porque el contrabajo es arcaico, si usted comprende lo que quiero decir... Y sólo así es posible la música, porque en esta tensión que abarca de aquí para allí y de arriba abajo, acontece todo cuanto tiene sentido en la música, se engendra el sentido y la vida musical, la vida, en definitiva. Pues bien, le decía que esta cantante —a propósito, se llama Sarah—, le decía que algún día será muy famosa. Si entiendo algo de música, y entiendo bastante, algún día será muy famosa. Y a ello habremos contribuido nosotros, los de la orquesta, y en especial los contrabajos, o sea, yo. Esto ya es algo muy satisfactorio. Bien, recapitulemos ahora: el contrabajo es *el* instrumento fundamental de la orquesta a causa de su gravedad básica. En una palabra, el contrabajo es el instrumento de cuerda más grave. Puede bajar hasta la nota mi grave. Quizá sea mejor que le ponga un ejemplo... Un momento...

*Bebe otro sorbo de cerveza, se levanta, toma su instrumento y tensa el arco.*

a propósito, lo mejor de mi bajo es el arco. Un Pfretzschner. Hoy en día valdría sus buenos dos mil quinientos. Yo lo compré por trescientos y pico. Es una locura cómo han subido los precios de los instrumentos en los diez últimos años. En fin.

¡Vamos a ver!

*Toca la cuerda más grave.*

¿Ha oído el mi? Exactamente 41,2 hercios, cuando está bien afinado. Hay bajos que aún pueden descender más, hasta el do e incluso el si más grave, lo cual daría 30,9 hercios. Pero para ello se necesita un instrumento de cinco cuerdas. El mío tiene cuatro. No resistiría cinco cuerdas, se rompería. En la orquesta tenemos varios con cinco porque se necesitan, para Wagner, por ejemplo. En cuanto a sonar, suenan casi igual, porque 30,9 hercios no pueden llamarse un tono en el verdadero sentido de la palabra, imagínese...

*Toca una vez más el mi.*

... esto, más que un tono, es un roce, cómo lo diría yo, algo forzado, un zumbido más que un tono. Por consiguiente, la extensión de mi registro me basta. Podría decirse que hacia arriba no tengo en teoría límite alguno, sólo prácticos. Por ejemplo, si hago uso de todos los trastes del mástil, puedo tocar hasta el do-3...

*Toca.*

... así, el do-3, el do repetido tres veces. Y ahora diremos «fin», porque más allá del trasteado no se puede pulsar ninguna cuerda. ¡Piénselo! Y ahora...

*Toca un armónico.*

¿... y ahora...?

*Toca una nota todavía más aguda. ¿... y ahora...?*

*Toca una nota todavía más aguda.*

... Armónico. Así se llama este método. Apoyar los dedos para obtener tonos agudos. Ahora no puedo explicarle cómo funciona físicamente el proceso, sería demasiado largo y puede buscarlo usted mismo en el diccionario. El caso es que, teóricamente, se podría tocar una nota tan aguda, que ya no se oiría. Un momento...

*Toca un tono inaudible, de tan agudo.*

¿Lo ha oído? No, ya no puede oírlo. ¿Lo ve? Todo ello cabe en este

instrumento, teórica y físicamente, sólo que no puede obtenerse musicalmente en la práctica. Y en los instrumentos de viento sucede lo mismo. Como también en los seres humanos, en sentido figurado, se entiende. Conozco a personas que encierran todo un universo, infinito. Sin embargo, no se les puede arrancar, por mucho que se intente. Pero esto es marginal.

Cuatro cuerdas. MI-LA-RE-SOL...

*Las toca en pizzicato.*

Todo de acero recubierto de cromo. Antes eran de tripa. La cuerda de sol, aquí arriba, debe tocarse con preferencia en solos, a ser posible. Una cuerda cuesta una fortuna. Creo que el conjunto de cuerdas cuesta hoy en día ciento sesenta marcos. Cuando empecé, costaba cuarenta. La cuestión de los precios es una locura. En fin. De modo que tenemos cuatro cuerdas, afinadas en MI-LA-RE-SOL, que en los de cinco cuerdas se amplían con el DO o el SI. Esto es actualmente igual tanto en la Sinfónica de Chicago como en la Orquesta Nacional de Moscú. Sin embargo, con anterioridad hubo divergencias. Diferentes afinaciones, diferente número de cuerdas, diferentes tamaños... no existe un instrumento que haya dado tantos tipos como el contrabajo. Permítame que siga bebiendo cerveza, pierdo una cantidad tremenda de líquido. En los siglos XVII y XVIII reinó el caos más absoluto: viola da gamba, violoncello, violón con trasteado, violón sin trasteado, temples en tercera, cuarta y quinta, tres, cuatro, seis, ocho cuerdas, eses en fa, eses en do... en fin, para volverse loco. Hasta el siglo XIX persistió en Francia e Inglaterra un bajo de tres cuerdas afinado en quinta; en España e Italia, uno de tres cuerdas afinado en cuarta; y en Alemania y Austria, uno de cuatro cuerdas con temple en cuarta. Entonces prevaleció este último porque en aquella época nosotros teníamos los mejores compositores, a pesar de que el bajo de tres cuerdas suena mejor. No araña tanto y es más melodioso, más bello, en una palabra. Pero como compensación, tuvimos a Haydn, Mozart, los hijos Bach. Más tarde a Beethoven y toda la época romántica, a la cual le importaba un rábano el sonido del bajo. Para ellos, el bajo era una alfombra sonora sobre la cual basar sus obras sinfónicas... Prácticamente lo más grande que puede oírse en música hoy en día ha descansado sin discusión sobre los hombros del contrabajo de cuatro cuerdas, desde 1750 hasta el siglo XX; toda la música orquestal de dos siglos. Y con esta música eliminamos al bajo de tres cuerdas.

Se defendió, como ya puede imaginarse. En París, tanto en el Conservatorio como en la Ópera, tocaron con el bajo de tres cuerdas hasta 1832. Como es bien sabido, en 1832 murió Goethe. Y entonces Cherubini lo suprimió. Luigi Cherubini. Un italiano, es cierto, pero de formación centroeuropea, musicalmente hablando. Estudió a Gluck, Haydn, Mozart. Era por entonces

director general de música en París. Y se impuso. Ya puede imaginarse la que se armó. Un grito de indignación recorrió las filas de los contrabajos franceses cuando el italiano germanófilo les arrebató el bajo de tres cuerdas. A los franceses les gusta indignarse. En cuanto surge en alguna parte un ambiente revolucionario, los franceses hacen acto de presencia. Esto ocurrió en el siglo XVIII, continuó en el XIX y persiste en el XX, hasta nuestros días. Estuve en París a principios de mayo; hacían huelga los basureros y los empleados de metro, nos cortaban la electricidad tres veces al día y se manifestaron quince mil franceses. No puede imaginarse el aspecto que tenían después las calles. No había tienda en pie ni escaparates sin roturas, los coches estaban destrozados, carteles, papeles y toda clase de desperdicios yacían diseminados por el suelo sin que nadie los recogiera... daba miedo, se lo aseguro. Pues bien, entonces, en 1832, no les sirvió de nada. El contrabajo de tres cuerdas desapareció definitivamente. No era preciso que hubiera más de uno, lo admito, pero fue una lástima porque no cabe duda de que sonaba muchísimo mejor que... que éste...

*Sacude su contrabajo.*

... Un registro menos extenso, pero mejor sonido...

*Bebe.*

... Aunque, bien mirado, esto ocurre con frecuencia. Lo mejor desaparece, porque el paso del tiempo trabaja en contra suya. El tiempo lo arrasa todo. En este caso fueron nuestros clásicos los que eliminaron sin piedad todo cuanto se interpuso en su camino. No a sabiendas, hay que decirlo. Nuestros clásicos fueron de por sí hombres decentes. Schubert no habría sido capaz de perjudicar a una mosca y Mozart, aunque un tanto grosero, era una persona altamente sensible y no tenía nada de violento. Beethoven tampoco, a pesar de sus arrebatos de cólera. Para poner un ejemplo, destrozó varios pianos. Pero nunca un contrabajo, hay que reconocerlo en su favor, si bien es verdad que nunca tocó ninguno. El único buen compositor que tocó el contrabajo fue Brahms... o su padre. Beethoven no tocó jamás ningún instrumento de cuerda, sólo el piano, un detalle que hoy suele olvidarse. Al contrario de Mozart, que tocaba el violín casi tan bien como el piano. Que yo sepa, Mozart fue el único gran compositor que sabía tocar tanto sus propios conciertos de piano como sus propios conciertos de violín. Quizá también Schubert, pero sólo en caso de apuro. ¡En caso de apuro! No escribió ninguno y, además, no era un virtuoso. No. Schubert no era en absoluto un virtuoso. Ni por el tipo ni técnicamente. ¿Podría usted imaginarse a Schubert como un virtuoso? Yo no. Lo que sí tenía era una voz



agradable, menos como solista que como miembro de un coro masculino. Durante un tiempo cantó cuartetos todas las semanas, con Nestroy, por otra parte. Es probable que usted no lo sepa. Nestroy como barítono bajo y Schubert como... pero todo esto no hace al caso. No tiene nada que ver con el problema que estoy describiendo. Me refiero a que, si a usted le interesa, puede encontrar en cualquier biografía la calidad de voz de Schubert. No necesito hablarle de ella. Al fin y al cabo, no soy ninguna oficina de información musical.

El contrabajo es el único instrumento que se oye mejor cuanto más alejado se encuentra, lo cual es problemático. Mire, tengo toda la habitación recubierta de placas acústicas, paredes, techo; suelo. La puerta es doble y está acolchada por dentro. Las ventanas son de un cristal especial y tienen marcos insonorizados. Me ha costado una fortuna, pero absorbe los ruidos en un 95 por ciento. ¿Oye algo de la ciudad? Vivo en el mismo centro de la ciudad. ¿No lo cree? ¡Un momento!

*Va hacia la ventana y la abre. Entra una tremenda algarabía de coches, obras en construcción, recogida de basuras, máquinas perforadoras, etcétera.*

*Grita.*

¿Oye esto? Es tan alto como el Tedéum de Berlioz. Bestial. Allí derriban el hotel y más cerca, en el cruce, se está construyendo desde hace dos años una estación de metro; por esta causa han desviado el tráfico hacia esta calle. Además, hoy es miércoles, día de recogida de basuras, de ahí estos golpes rítmicos... ¡sí! Este estruendo, este ruido brutal alcanza casi los 102 decibelios. Sí. Lo he medido. Creo que ya es suficiente. Puedo cerrarla de nuevo...

*Cierra la ventana. Silencio. Vuelve a bajar la voz.*

... Bien. Ahora ya no dice nada. ¿Verdad que es buena la insonorización? Uno se pregunta cómo viviría antes la gente. Porque no crea que antes había menos ruido que ahora. Wagner escribe que en todo París no pudo encontrar una sola vivienda, porque en todas las calles trabajaba un hojalatero y, según tengo entendido, París contaba ya entonces con más de un millón de habitantes, ¿no es verdad? Y un hojalatero... no sé si usted lo ha oído alguna vez, pero hace el ruido más infernal que puede escuchar un músico. ¡Una persona que golpea sin pausa un trozo de metal con un martillo! En aquella época, la gente trabajaba de sol a sol. Por lo menos así se dice. Y a ello hay que añadir el estruendo de los carruajes sobre el empedrado, las voces de los vendedores y los continuos altercados y revoluciones que, como es sabido, protagonizaba en las calles el pueblo de Francia, el pueblo llano, los sectores más plebeyos y vulgares. Por otra parte, a finales del siglo XIX se construyó un metro en París, así que no crea que antes

reinaba mucha más quietud que hoy en día.

Dicho sea de paso, Wagner me inspira un gran escepticismo, pero esto es marginal.

Muy bien, ¡y ahora preste atención! Vamos a hacer una prueba. Mi bajo es un instrumento muy normal. Construido, aproximadamente, en 1910, con toda probabilidad en el sur del Tirol, longitud de la caja, 1.12, 1.92 hasta el caracol, longitud de las cuerdas, un metro doce. No es un instrumento excepcional, digamos que es de calidad media tirando a alta; hoy podría pedir por él ocho mil quinientos marcos y lo compré por tres mil doscientos. Una locura. Bien. Ahora le tocaré un tono, cualquiera, digamos un fa grave...

*Toca muy bajo.*

Ya. Esto ha sido pianissimo. Y ahora lo tocaré piano...

*Toca un poco más alto.*

... No haga caso del roce. Tiene que oírse. Un tono puro, es decir, sólo la vibración sin el roce del arco, no existe en todo el mundo, ni siquiera en Yehudi Menuhin. Bien. Y ahora preste atención, porque voy a tocar entre mezzo-forte y forte. Y como ya he dicho, la habitación está insonorizada...

*Toca un poco más alto.*

... Bien. Y ahora esperemos un momento... Un poco más... llegará en seguida...

*Se oyen unos golpes en el techo.*

... ¡Ya! ¿Lo ha oído? Es la señora Niemeyer, que vive arriba. Cuando oye el mínimo ruido, golpea el suelo y entonces yo sé que he rebasado el límite del mezzoforte. Por lo demás, una mujer simpática. En cambio, aquí no suena demasiado alto para quienes están en la habitación, más bien discreto. Si ahora, por ejemplo, toco fortissimo... Un momento...

*Ahora toca lo más alto que puede y grita para dominar el bajo atronador.*

... Se diría que no suena excesivamente alto, y sin embargo se oye arriba, en el piso encima del de la señora Niemeyer, y abajo, en la portería, e incluso en la casa vecina, desde donde no tardarán en llamar...

Bien. Esto es lo que llamo la fuerza de percusión del instrumento, producida por

las vibraciones graves. Suele creerse que una flauta o una trompeta suena más fuerte, pero no es así. No hay fuerza de percusión. No hay expansión. No hay *body*, como dicen los americanos. Yo tengo *body*, o mejor dicho, mi instrumento tiene *body*. Y esto es lo único que me gusta de él. Aparte de esto, no tiene nada. Aparte de esto, es una catástrofe pura y simple.

*Pone en el tocadiscos la obertura de Las Valquirias.*

La obertura de *Las Valquirias*. Como cuando llega el tiburón blanco. El contrabajo y el cello tocan al unísono. De las notas correspondientes tocamos quizá el cincuenta por ciento. Esto...

*Tararea el canto del bajo.*

... este susurro ascendente está formado en realidad por cinco o seis tonos. ¡Seis tonos diferentes! ¡A esta velocidad vertiginosa! Totalmente imposible de tocar. Hay que pasarlo por alto. No sabemos si Wagner lo entendió así. Probablemente no. En cualquier caso, le importaba un bledo. Despreciaba a la orquesta en general. De ahí el recubrimiento de Bayreuth, por pretendidas razones acústicas, pero en realidad por desprecio hacia la orquesta. Y sobre todo, porque le gustaba el ruido, la música teatral, ¿comprende?, los bastidores sonoros, el conjunto de la obra de arte. El tono individual no jugaba ningún papel. Por otra parte, ocurre lo mismo en la Sexta de Beethoven, o en el último acto de *Rigoletto*... Cuando se desencadena una tormenta, escriben en la partitura innumerables notas que ningún bajo del mundo ha podido tocar jamás. Ninguno. De hecho, sólo se nos exige una cosa: somos los que hemos de rendir el esfuerzo máximo. Después de un concierto estoy completamente empapado de sudor; nunca puedo ponerme dos veces la misma camisa. En el curso de una ópera pierdo por término medio dos litros de líquido; durante un concierto sinfónico, no menos de un litro. Conozco a colegas que corren por el bosque y se entrenan con pesas. Yo no. Pero un día me derrumbaré en medio de la orquesta y ya no me recuperaré jamás. Porque tocar el contrabajo es una cuestión de pura fuerza, la música no tiene nada que ver con ello. Por esto un niño no podría tocar nunca el contrabajo. Yo empecé a los diecisiete años. Ahora tengo treinta y cinco. No fue un acto voluntario, más bien algo parecido al embarazo de una doncella, por casualidad. Después de pasar por la flauta, el violín, el trombón y Dixieland. Pero de esto hace mucho tiempo, y desde entonces he rechazado el jazz. Por otra parte, no conozco a ningún colega que empezara a tocar el contrabajo voluntariamente. Y en cierto modo, no es de extrañar. Se trata de un instrumento muy poco manejable. En realidad, yo diría que el contrabajo es más un estorbo que un instrumento. No se puede acarrear, hay que arrastrarlo y, si se cae al

suelo, se rompe. En el coche sólo cabe si se saca el asiento de la derecha, y entonces llena prácticamente el vehículo. En casa se lo encuentra uno por todas partes. Ocupa más sitio que... que un trasto inútil, ¿sabe? No es como un piano. Un piano es un mueble. Un piano se puede cerrar y dejar donde está. El contrabajo no. Está siempre en medio como... Tuve un tío que siempre se encontraba enfermo y siempre se quejaba de que nadie le hacía caso. Así es el contrabajo. Cuando vienen invitados, ocupa inmediatamente el primer término. Nadie habla de otra cosa que de él. Cuando uno quiere estar solo con una mujer, él lo presencia y lo vigila todo. Se intima con ella... y él observa. Siempre tiene uno la sensación de que se burla y ridiculiza el acto. Y esta sensación se transmite, como es natural, a la pareja, y entonces... ¡ya sabe usted lo cerca que están el amor físico y el ridículo y lo mal que se soporta este último! ¡Qué sordidez! Es imposible continuar. Discúlpeme...

*Interrumpe la música y bebe.*

... Lo sé. Esto no viene a cuento. En el fondo, a usted no le importa nada. Quizá incluso le molesta. También debe tener sus propios problemas a este respecto. Pero yo tengo derecho a alterarme y a hablar por una *sola* vez con toda claridad, a fin de que nadie crea que los miembros de la orquesta nacional carecen de esta clase de problemas. ¡Porque yo no he poseído a ninguna mujer desde hace dos años y la culpa es de él! La última vez fue en 1978, cuando lo encerré en el cuarto de baño, pero no sirvió de nada porque su espíritu flotaba sobre nuestras cabezas como un *calderón*...\*

Cuando vuelva a poseer a una mujer —lo cual no es probable porque ya tengo treinta y cinco años, pero los hay más feos y, además, soy funcionario ¡y aún puedo enamorarme!...

¿Sabe...? Ya me he enamorado. O encaprichado, no lo sé. Y ella tampoco lo sabe. Es la... ya la he mencionado antes... la joven cantante del conjunto de la ópera que se llama Sarah... Es muy improbable, pero si... si alguna vez se presenta la ocasión, insistiré en que lo hagamos en su casa. O en un hotel. O fuera, en el campo, si no llueve...

Si hay algo que él no soporta, es la lluvia; cuando llueve se encoge o, mejor dicho, se dilata, se empapa, no le gusta nada en absoluto. El frío tampoco. Cuando hace frío también se encoge y entonces hay que dejarle entrar en calor por lo menos dos horas antes de tocarlo. Cuando aún formaba parte de la orquesta de música de cámara, tocábamos en días alternos por la provincia, en castillos o iglesias o festivales de invierno... no se imagina lo numerosos que son.

---

\* \* Mús. Signo de detención momentánea del compás.

Pero a lo que iba: yo me veía obligado a salir horas antes que los demás, solo en el VW, para que mi bajo pudiera templarse en horribles posadas o en la sacristía, junto a la estufa, como un viejo enfermo. Sí, ata mucho. Y genera amor, puedo asegurárselo. Una vez nos quedamos atascados en diciembre del 74, entre Ettal y Oberau, en plena tormenta de nieve. Esperamos dos horas hasta la llegada de la grúa. Y yo le cedí mi abrigo y le calenté con mi propio cuerpo. Después, en el concierto, él estaba templado y yo incubaba una gripe muy grave. Permítame beber un poco.

No, realmente no se nace para contrabajo. El camino que lleva hasta este instrumento está lleno de rodeos, casualidades y desengaños. Puedo decirle que de los ocho contrabajos de la orquesta nacional, no hay ni uno solo a quien la vida no haya zarandeado y en cuyo rostro no queden huellas de los golpes que de ella ha recibido. Un ejemplo típico del destino de un contrabajo es el mío: padre dominante, funcionario, sin oído musical; madre débil, flauta, amante de la música; de niño idolatraba a mi madre; ésta amaba a mi padre; éste amaba a mi hermana pequeña; a mí no me amaba nadie... ahora hablo subjetivamente. Por odio hacia mi padre decido ser artista en vez de funcionario; y para vengarme de mi madre elijo el instrumento más voluminoso, menos manejable, menos apto para solos; y para ofenderla casi mortalmente y al mismo tiempo dar un puntapié a mi padre más allá de la tumba, me convierto también en funcionario: contrabajo en la orquesta nacional, tercer atril. Como tal, violo a diario en la figura del contrabajo, el mayor de los instrumentos femeninos —por su forma—, a mi propia madre, y esta eterna relación sexual simbólicamente incestuosa es, por supuesto, una continua catástrofe moral y esta catástrofe moral está escrita en el rostro de cada uno de nosotros, los contrabajos. Hasta aquí el aspecto psicoanalítico del instrumento, aunque conocerlo no ayuda mucho, porque... el psicoanálisis está acabado. Todos sabemos hoy en día que el psicoanálisis está acabado, y el propio psicoanálisis también lo sabe. En primer lugar, porque el psicoanálisis plantea más preguntas de las que es capaz de contestar, como una hidra —para poner un ejemplo gráfico— que se corta a sí misma la cabeza, y ésta es la contradicción interna e insoluble del psicoanálisis, que se estrangula a sí mismo, y en segundo lugar, porque el psicoanálisis es en la actualidad del dominio público. Todo el mundo lo conoce. De los ciento veintiséis miembros de la orquesta, más de la mitad van al psicoanalista. Como ve, lo que tal vez un siglo atrás habría sido o podido ser un descubrimiento científico sensacional, hoy en día es tan corriente que a nadie le extraña. ¿O se asombra usted de que actualmente un diez por ciento sufra depresiones? ¿Le asombra? A mí, no, ya ve. Y para esto no necesito ningún psicoanálisis. Habría sido mucho más importante —ya que tocamos este tema— que el psicoanálisis hubiera existido hace cien o ciento cincuenta años. Entonces nos habríamos ahorrado, por ejemplo, algunas cosas de Wagner. Ese hombre sí que era un

terrible neurótico. Por ejemplo, una obra como *Tristán*, la mayor de todas las que compuso, por qué la escribió? Pues sólo porque se entendía con la esposa de un amigo, que lo soportó durante años. Años enteros. Y este engaño, esta, llamémosla sórdida, relación le carcomió tanto por dentro que tuvo que transformarla en la mayor tragedia amorosa de todos los tiempos. Represión total a través de la sublimación total. «El deseo más sublime», etcétera, usted ya lo conoce. El adulterio aún era entonces un hecho extraordinario. Y ahora, ¡imagínese!, ¡Wagner habría confiado el asunto a un psicoanalista! Sí... una cosa es evidente: el *Tristán* no habría existido. No cabe duda, porque su neurosis no habría llegado a tanto. Por otra parte, Wagner pegaba a su mujer. A la primera, naturalmente. A la segunda, no, desde luego que no; pero a la primera la pegaba. En general, un hombre desagradable. Sabía ser muy cordial, encantador incluso. Pero era desagradable. Creo que no podía soportarse a sí mismo. Padecía frecuentes erupciones en la cara de pura... repugnancia. Sí, sí. Y no obstante, gustaba a las mujeres, gustó a muchas. Ejercía sobre ellas una gran atracción. Incomprensible...

### *Reflexiona.*

... La mujer juega en la música un papel secundario. Me refiero a la creación musical, a la composición. La mujer juega un papel secundario. ¿O conoce usted *una* compositora de renombre? ¿Una sola? ¿Lo ve? ¿Había pensado en ello antes? Debería reflexionar sobre esta cuestión. Sobre la mujer en relación con la música, tal vez. En cuanto al contrabajo, es un instrumento femenino. Pese a su género gramatical, es un instrumento femenino... pero inflexible como la muerte. Del mismo modo que la muerte —ahora asocio ideas— es femenina en su tremenda crueldad o —si se quiere— en su ineludible función acogedora; y complementaria también del principio de la vida, de la fertilidad, la madre tierra y todo lo demás, ¿acaso no tengo razón? Y en esta función —para volver a la música— el contrabajo lucha como símbolo de la muerte contra la Nada en la que amenazan con sumergirse al mismo tiempo la música y la vida. Así visto, nosotros, los contrabajos, somos considerados los Cerberos de la Nada, o también el Sísifo que escala la montaña con la carga sensorial de toda la música sobre los hombros —¡le ruego que lo vea en su imaginación!—, despreciado, escupido, con el hígado hecho pedazos... no, ése fue Prometeo... A propósito, el verano pasado fuimos con la ópera nacional a Orange, en el sur de Francia, a los festivales. Representación especial de *Sigfrido*, imagínese: en el anfiteatro de Orange, de casi dos mil años de antigüedad, una estructura clásica de una de las épocas más civilizadas de la humanidad, bajo los ojos del emperador Augusto, braman todos los dioses germanos, resopla el dragón, corretea Sigfrido por el escenario, vulgar, grueso, *boche*, como dicen los franceses... Cobramos mil

doscientos marcos por cabeza, pero toda la representación me resultó tan penosa, que toqué como máximo la quinta parte de las notas. Y después... ¿sabe qué hicimos después todos los de la orquesta? Nos emborrachamos, nos comportamos como la más vulgar de las plebes, gritando hasta las tres de la madrugada, como *boches*; tuvo que intervenir la policía y todo porque estábamos desesperados. Por desgracia, los cantantes fueron a emborracharse a otra parte, nunca se sientan con nosotros, los de la orquesta. Sarah —ya sabe, esa joven cantante— también cenó con ellos. Interpretó el canto de un pajarillo del bosque. Los cantantes también se alojaron en otro hotel; de no ser así, quizá nos habríamos encontrado entonces...

Un conocido mío tuvo una vez relaciones con una cantante durante un año y medio, pero era violoncelista. El cello no es tan voluminoso como el bajo. No se interpone de forma tan contundente entre dos personas que se aman. O desean amarse. Hay además gran cantidad de solos para el cello —prestigio, ahora—: el Concierto para Piano de Tchaikovsky, la Cuarta Sinfonía de Schumann, el *Don Carlos*, etcétera. Y a pesar de ello, debo decirle que este conocido mío quedó muy desmoralizado tras sus relaciones con la cantante. Tuvo que aprender a tocar el piano para poder acompañarla. Ella se lo exigió y, por amor... En cualquier caso, el hombre se convirtió al poco tiempo en el acompañante de la mujer que amaba, y un acompañante mediocre, además. Cuando tocaban juntos, ella le superaba en gran medida. Le humillaba con rotundidad; ésta es la otra cara de la luna del amor. Sin embargo, él era como violoncelista mejor virtuoso que ella como mezzosoprano, mucho mejor, sin comparación. Pero tenía que acompañarla sin falta, quería tocar siempre con ella. Y para cello y soprano no hay muchas obras. Muy pocas. Casi tan pocas como para soprano y contrabajo...

Me siento solo muy a menudo, ¿sabe? Estoy casi siempre solo en casa, cuando no hay representación; pongo un par de discos y ensayo de vez en cuando, pero sin ilusión, siempre es lo mismo. Esta noche iniciamos el festival con *El oro del Rin*, con Carlo Maria Giulini como director invitado y el primer ministro en la primera fila; el público más elegante, las entradas cuestan hasta trescientos cincuenta marcos, una locura. Pero a mí me importa un bledo. No estudio. En *El oro del Rin* somos ocho, así que la interpretación de uno solo no tiene la menor importancia. El maestro concertador da el tono y el resto le sigue... Sarah también canta. Wellgunde. Ya al principio. Un gran papel para ella, que podría significar su revelación. Sólo es lástima que tenga que debérsela a Wagner, pero no se puede escoger, ni en esto ni en nada. Normalmente ensayamos de diez a una y trabajamos de siete a diez. El resto del tiempo lo paso en casa, en mi habitación acústica. Bebo varias cervezas para compensar la pérdida de líquido. Y muchas veces lo coloco en el sillón de mimbre que tengo delante, lo apoyo, dejo el arco a su lado, me siento en la butaca y lo contemplo. Y entonces pienso: ¡Qué horrible instrumento! ¡Se lo ruego, mírelo! Mírelo bien. Parece una mujer

vieja y gorda. Tiene las caderas demasiado anchas y la cintura desastrosa, excesivamente alta y poco estrecha, y luego la parte de los hombros, caída y raquítica... es para volverse loco. Esto se debe a que la historia de su evolución ha convertido al contrabajo en un híbrido. La parte inferior parece la de un violín grande y la superior, la de una viola grande. El contrabajo es el instrumento más monstruoso y rechoncho y menos elegante que se ha inventado jamás. Un sátiro de instrumento. Muchas veces siento deseos de romperlo en mil pedazos. Aserrarlo. Cortarlo a hachazos. Desmenuzarlo, molerlo, pulverizarlo, meterlo en el carburador de un coche a leña y... ¡listos! No, no puedo decir honradamente que lo amo. Además, también es odioso para tocar. Para tres semitonos se necesita todo el ancho de la mano. ¡Para tres semitonos! Esto, por ejemplo...

*Toca tres semitonos.*

... Y cuando pulso una cuerda de arriba abajo...

*Lo hace.*

... tengo que cambiar once veces de posición. Es un puro deporte de atleta. Hay que pulsar cada cuerda como un loco, observe bien mis dedos. ¡Fíjese! Callos en las yemas, mírelos, y estrías muy duras. En estos dedos ya no tengo tacto. Hace pocos días me quemé uno y no sentí nada, no me enteré hasta que percibí el hedor del callo quemado. Automutilación. Ningún herrero tiene estas yemas. Y para colmo, mis manos son más bien delicadas, nada apropiadas para este instrumento. En casa tocaba también el trombón. Al principio no tenía mucha fuerza en el brazo derecho y se requiere mucha para el arco, pues de lo contrario no se saca ningún tono a esta mierda de caja, o, por lo menos, ninguno que sea bello. Mejor dicho, un tono bello no se le puede sacar nunca, sencillamente porque no lo contiene. Esto... esto no son tonos, son... no querría ser ordinario, pero podría decirle qué son... ¡lo más feo que hay en el ámbito de los ruidos! Nadie puede tocar algo bello con un contrabajo, en el sentido estricto de la palabra. Nadie, ni siquiera los grandes solistas; esto depende de la física, no de la habilidad, porque un contrabajo no encierra estas armonías, carece de ellas, simplemente, y por esto suena siempre tan mal, siempre, y por esto es un gran disparate tocar un solo con el contrabajo y aunque desde hace ciento cincuenta años la técnica sea cada vez más refinada y aunque aparezcan conciertos para contrabajo y sonatas y suites para solos y aunque dentro de poco surja tal vez un prodigio que toque la *Chacona* de Bach con el contrabajo o un *Capriccio* de Paganini, es y será espantoso porque el tono es y seguirá siendo espantoso. Bien, y ahora le tocaré *la* obra estándar, lo mejor que existe



para contrabajo, en cierto modo el concierto cumbre para contrabajo, de Karl Ditters von Dittersdorf; preste mucha atención...

*Pone la primera parte del Concierto en Mi Mayor de Dittersdorf*

... Ya está. Éste es el Concierto en Mi Mayor para Contrabajo y Orquesta de Dittersdorf. En realidad se llamaba Ditters, Karl Ditters y vivió de 1739 a 1799. También era guardabosque. Y ahora dígame con franqueza: ¿es hermoso? ¿Quiere escucharlo otra vez? ¿Escuchar cómo suena, sin atender a la composición? O la cadencia? ¿Quiere escuchar de nuevo la cadencia? ¡La cadencia es para morirse de risa! ¡El sonido de toda la obra es para echarse a llorar! Toca el primer solista, pero prefiero no mencionar su nombre porque él no tiene la culpa de nada, en realidad. Y Dittersdorf.... Dios mío, antes la gente tenía que escribir así, por encargo de los de arriba. Escribió como un poseído, Mozart era un gandul a su lado; más de cien sinfonías, treinta óperas, un montón de sonatas para piano y otras piezas menores y treinta y cinco conciertos para solistas, entre ellos para contrabajo. En total existen en la literatura más de cincuenta conciertos para contrabajo y orquesta, todos de compositores menos conocidos. ¿O conoce usted a Johann Sperger? O a Domenico Dragonetti? a Bottesini? a Simandl o Kussewitzki o Hotl o Vanhal u Otto Geier o Hoffmeister u Othmar Klose?

Conoce a uno de ellos? Son los grandes del contrabajo. En el fondo, todos ellos hombres como yo. Contrabajos que, por pura desesperación, se dedicaron a componer y esto se nota en los conciertos, porque un compositor decente no escribe para el contrabajo, tiene demasiado buen gusto para ello. Y cuando escribe para el contrabajo, es para burlarse. Hay un pequeño minueto de Mozart, Köchel 344,\* ¡que es para morirse de risa! O el número cinco de Saint-Saëns en el baile de máscaras de los animales: *El elefante*, para contrabajo y piano, allegretto pomposo, que dura un minuto y medio... ¡para morirse de risa! O en *Salomé*, de Richard Strauss, el pasaje para contrabajo en cinco partes, donde Salomé mira hacia el interior del aljibe: «¡Qué negro es el fondo! Debe ser espantoso vivir en un agujero tan negro. Es como una tumba...» Un pasaje para contrabajo a cinco voces. El efecto es aterrador. Al oyente se le ponen los pelos de punta. Y al músico también. ¡Aterrador!

Habría que hacer más música de cámara. Quizá sería incluso divertido. Pero, ¿quién me acepta en un quinteto con mi contrabajo? No compensa. Cuando necesitan a uno, lo alquilan. Y lo mismo ocurre con un septeto o un octeto. Pero no a mí. En Alemania hay dos o tres contrabajos que lo tocan todo. Uno,

---

\* Köchel: Número de serie del catálogo (1862) de las obras de Mozart, elaborado por Ludwig von Köche], 1800-1877.

porque tiene su propia agencia de conciertos, el otro, porque toca en la Filarmónica de Berlín y el tercero porque tiene una cátedra en Viena. Ante ellos, nosotros no somos nada. Tocar un quinteto tan bello como el de Dvorák. O el de Janáček. O el octeto de Beethoven. O quizá incluso el *Quinteto de las Truchas* de Schubert. Esto sería lo máximo, ¿sabe?, hablando de la carrera musical. El sueño de un contrabajo, Schubert... Pero esto queda lejos, muy lejos. No soy más que uno del montón, quiero decir que me siento en el tercer atril. En el primer atril está nuestro solista y, junto a él, el solista adjunto; en el segundo se sientan el concertador y el concertador adjunto y detrás vienen los del montón. Esto no tiene nada que ver con la calidad, es un orden de colocación. Porque debe usted tener en cuenta que una orquesta es y debe ser una formación estrictamente jerarquizada y, como tal, una imagen de la sociedad humana. No de una sociedad humana determinada, sino de la sociedad en general:

Sobre todos nosotros planea el DGM, director general de música, a continuación viene el primer violín, detrás de éste el segundo primer violín y después los restantes primeros y segundos violines, violas, cellos, flautas, oboes, clarinetes, fagotes, los instrumentos de metal y, a la cola, el contrabajo. Detrás de nosotros sólo está el timbal, pero esto es en teoría, porque el timbal se sitúa aislado y en un lugar más alto, para que todos puedan verlo. Además, tiene más volumen. Cuando suena el timbal, se oye hasta la última fila y todo el mundo dice: Ah, los timbales. De mí nadie dice: Ah, el contrabajo, porque yo me confundo con la masa. Por esto puede decirse que el timbal está prácticamente por encima del contrabajo. Aunque, bien mirado, el timbal, con sus cuatro tonos, no es un instrumento. Sin embargo, existen solos de timbal, por ejemplo el Concierto número 5 para Piano de Beethoven, al final de la primera parte. Entonces todos los que no miran al pianista miran al timbal, y esto significa, en un teatro grande, de mil doscientas a mil quinientas personas.

A mí no me miran tantos ni en toda una temporada.

Pero no piense que soy envidioso. La envidia es un sentimiento que desconozco, porque sé lo que valgo. No obstante, poseo un sentido de la justicia y hay cosas en el mundo de la música que son absolutamente injustas. El solista es abrumado por los aplausos, los espectadores se consideran defraudados cuando tienen que dejar de aplaudir; el director del teatro recibe grandes ovaciones y estrecha la mano del director de orquesta por lo menos dos veces; la orquesta entera se levanta muchas veces de sus asientos... Los contrabajos ni siquiera pueden levantarse con comodidad. ¡Los contrabajos —y perdone la expresión— somos en todos los aspectos el último trozo de mierda!

Y por esto digo que la orquesta es la imagen de la sociedad humana, porque aquí, como allí, los que hacen el trabajo sucio son, para colmo, despreciados por los demás. En la orquesta es todavía peor que en la sociedad, porque en la

sociedad yo tendría —al menos teóricamente—, la esperanza de ir progresando en el orden jerárquico y alcanzar algún día la cumbre de la pirámide para mirar desde allí a los gusanos... Digo que tendría la esperanza...

*En voz más baja.*

... En cambio, en la orquesta no hay ninguna esperanza. Aquí gobierna la terrible jerarquía del poder, la espantosa jerarquía de la decisión ya tomada, la tremenda jerarquía del talento, la inflexible jerarquía física, impuesta por la naturaleza, de las vibraciones y los tonos, ¡no ingrese jamás en una orquesta...!

*Ríe con amargura.*

56

... Se han producido cambios, sin duda, pero relativos. El último fue hace aproximadamente ciento cincuenta años y afectó al orden de colocación. Weber situó los instrumentos de metal detrás de los de cuerda; fue una auténtica revolución. Para los contrabajos no cambió nada, seguimos estando atrás, igual que antes. Desde que concluyó la época del bajo continuo, alrededor de 1750, nos sentamos atrás. Y así seguiremos. Y no me quejo. Soy realista y sé conformarme. Sé conformarme. ¡Bien sabe Dios que he aprendido a hacerlo...!

*Suspira, bebe y cobra ánimos.*

¡Y estoy de acuerdo! Como músico de orquesta, soy un hombre conservador y apoyo los valores como el orden, la disciplina, la jerarquía y el principio de la autoridad.\* ¡Le ruego que no me interprete mal! Nosotros, los alemanes, siempre identificamos la palabra Führer con Adolf Hitler. En realidad, Hitler era, a lo sumo, un wagneriano entusiasta y yo, como usted sabe, no soy ningún devoto de Wagner. De Wagner como músico —desde el punto de vista del oficio— yo diría: imperfecto. Una partitura de Wagner rebosa de imposibilidades y errores. El sujeto no sabía tocar ningún instrumento, salvo el piano de manera muy mediocre. En esto el músico profesional se advierte en Mendelssohn, para no hablar de Schubert, mil veces mejor dotado. Por otra parte, como su nombre indica, Mendelssohn era judío. Sí. En cuanto a Hitler, no entendía nada de música, aparte de Wagner, y nunca deseó ser músico, sino arquitecto, pintor, urbanista, etcétera.

---

\* \* En alemán, Führerprinzip.

Pese a su... total desenfreno, poseía al menos la suficiente autocrítica. Los músicos no fueron muy favorables al nacionalsocialismo, exceptuando a Furtwängler, Richard Strauss y algunos más, ya lo sé; unos casos problemáticos a los que se colgó una etiqueta, más que nada, porque nunca fueron nazis en el sentido positivo, nunca. El nazismo y la música —como sabrá si lee a Furtwängler— no pueden ir juntos. Jamás.

Naturalmente que también entonces se compuso música. ¡Es evidente! ¡La música no enmudece así como así! Nuestro Karl Boehm, por ejemplo, estaba en aquel tiempo en la flor de la edad. O Karajan, a quien incluso los franceses aplaudieron frenéticamente en el París ocupado. Por otra parte, también los prisioneros de los campos de concentración tenían su propia orquesta, según me han dicho. Igual que más tarde nuestros prisioneros de guerra en los campos de prisioneros. Porque la música es algo humano, que está por encima de la política y de la historia contemporánea. Algo que pertenece a la humanidad en general, diría yo, un elemento constitutivo innato del alma y el espíritu humanos. Siempre habrá música, en Oriente y en Occidente, en Sudáfrica y en Escandinavia, en Brasil y en el archipiélago Gulag. Porque la música es metafísica, ¿comprende?, metafísica, o sea, detrás o más allá de la mera existencia física, más allá del tiempo, la historia y la política y pobres y ricos y la vida y la muerte. La música es... eterna. Goethe dice: «La música está tan alta, que ninguna inteligencia puede superarla y de ella emana un poder que todo lo domina y del que nadie es capaz de dar razón.»

Con esto no puedo por menos que estar de acuerdo.

*Ha pronunciado las últimas frases con mucha solemnidad y ahora se levanta, pasea, excitado, arriba y abajo de la habitación, reflexiona y vuelve.*

Yo iría aún más lejos que Goethe. Diría que cuantos más años cumplo y cuanto más profundizo en la auténtica esencia de la música, más claro veo que la música es un gran enigma, un misterio, y que cuanto más se sabe de ella, menos capaz se es de decir algo definitivo a su respecto. Goethe, pese a la gran consideración de que todavía goza en la actualidad —bien merecidamente—, no tenía dotes musicales en el sentido estricto de la palabra. Era, ante todo, un poeta lírico y, como tal, si se quiere, rítmico y melódico. Pero lo era todo menos músico. De otro modo no tendrían explicación sus frecuentes y grotescos juicios erróneos sobre los músicos. En cambio, entendía mucho de mística. No sé si usted sabe que Goethe era panteísta. Es probable que sí. Y el panteísmo guarda una estrecha relación con la mística, es seguramente un producto de la ideología presente en el taoísmo y en la mística hindú, y se prolonga durante toda la Edad Media y el Renacimiento y vuelve a aparecer en el movimiento de la masonería en el siglo XVIII. Y ahora resulta que Mozart era masón, como

usted ya debe de saber. Mozart se unió al movimiento de la masonería siendo aún relativamente joven, como músico, claro, y a mi modo de ver —y él mismo debió de verlo con claridad— este hecho prueba mi tesis de que también para él, Mozart, la música era en definitiva un misterio y no sabía sobre ella más que los intelectuales de su época. Ignoro si esto será demasiado complicado para usted, porque seguramente desconoce los antecedentes, pero yo he estudiado esta materia durante años y puedo decirle una cosa: desde este punto de vista, Mozart es exageradamente apreciado. Se le sobrestima en exceso como músico. Ya, ya sé que hoy en día no es popular decir esto, pero puedo asegurarle, como persona que se ha ocupado de la materia durante años y por su profesión le ha dedicado un profundo estudio, que Mozart, en comparación con centenares de sus contemporáneos, injustamente olvidados en la actualidad, era un músico como cualquier otro, y precisamente porque fue tan precoz y a los ocho años ya empezó a componer, su inspiración se agotó totalmente en muy poco tiempo. Y el principal culpable de ello es el padre, en esto estriba el escándalo. Yo no procedería así, con mi hijo, si lo tuviera, aunque fuera diez veces más dotado que Mozart, porque no quiere decir nada que un niño componga música; todos los niños componen, si se les enseña como a los monos, no se trata de ninguna obra de arte, sino de una explotación, de una tortura infantil y hoy está prohibido, con razón, porque el niño tiene derecho a la libertad. Esto por un lado. Por el otro diré que, cuando Mozart componía, no había prácticamente nada. Beethoven, Schubert, Schumann, Weber, Chopin, Wagner, Strauss, Leoncavallo, Brahms, Verdi, Tchaikovsky, Bartók, Strawinsky... —no puedo contarlos a todos...— ¡el noventa y cinco por ciento de la música apreciada en la actualidad por todos nosotros, y más aún por mí como profesional, no existía en aquella época! ¡No fue creada hasta **después** de Mozart! ¡Mozart no tenía la menor idea de su existencia futura! Lo único, ¿verdad?, lo único importante que había entonces era Bach, y éste estaba totalmente olvidado porque era protestante y fuimos nosotros quienes tuvimos que volver a descubrirlo. Y por este motivo la situación era infinitamente más fácil para Mozart. No había precedentes. Podía ir y sentarse con toda tranquilidad a tocar y componer... prácticamente lo que se le antojaba. Además, la gente era entonces mucho más agradecida. En aquella época yo habría sido un virtuoso conocido en todo el mundo. Sin embargo, esto no lo confesó nunca Mozart, a diferencia de Goethe, que era mucho más honrado. Goethe siempre dijo que había tenido suerte porque la literatura de su época era como quien dice una tabla rasa. Ya lo creo que tuvo suerte, una suerte loca, como dice el vulgo. Pero Mozart no lo admitió nunca y yo se lo reprocho. Soy libre y lo digo sin ambages, porque estas cosas me indignan. Y —esto es marginal— puede usted olvidar lo que Mozart escribió para el contrabajo, olvidarlo sin excluir el último acto de *Don Giovanni*; no existe. Y basta de Mozart. Ahora tengo que beber otro sorbo...

*Se levanta, tropieza con el contrabajo y grita.*

¡Esto es una cruz! ¡Siempre en medio del paso, el muy estúpido! Puede usted decirme por qué un hombre de treinta y cinco años, o sea yo, convive con un instrumento que le estorba de modo permanente? ¿Que *sólo* le estorba desde el punto de vista humano, social, espacial, sexual y musical? ¿Que le imprime el sello de Caín? ¿Me lo puede explicar? Discúlpeme si grito, pero es que aquí puedo gritar todo cuanto quiera. No lo oye nadie, gracias a las placas acústicas. Nadie me oye... Un día lo mataré, un día lo mataré a golpes...

*Se va a buscar otra cerveza.*

*Mozart. Obertura de Fígaro.*

*Fin de la música. Vuelve, sirviéndose la cerveza.*

... Una palabra más sobre el erotismo: esta pequeña cantante... Es maravillosa, bastante bajita y tiene unos ojos muy negros. Quizá sea judía, lo cual no me importa nada en absoluto. En todo caso, se llama Sarah. Esta sería una mujer para mí. ¿Sabe una cosa? Jamás podría enamorarme de una violoncelista ni de una tocadora de viola, aunque —hablando de instrumentos— el contrabajo armoniza a la perfección con la viola, como prueba la Sinfonía Concertante de Dittersdorf. Con el trombón también, y con el cello; este último es el instrumento con el que solemos tocar las octavas. Sin embargo, humanamente no funciona. Para mí, no. Como contrabajo, necesito a una mujer que represente todo lo contrario de lo que yo soy: ligereza, musicalidad, belleza, felicidad, gloria, y también debe tener pecho...

Fui a la biblioteca musical y busqué por si había algo para nosotros. Dos arias enteras para soprano y contrabajo obligado. ¡Dos arias! Como es natural, también del totalmente desconocido Johann Sperger, fallecido en 1812. Asimismo, un noneto de Bach, Cantata 152, pero un noneto es casi una orquesta, de modo que sólo quedan dos piezas para poder compartir entre los dos, lo cual, naturalmente, no es ninguna base.

Permítame que beba.

¿Qué necesita, pues, una soprano? ¡No nos hagamos ilusiones! Una soprano necesita un acompañante, un pianista correcto. O, mejor, un director de orquesta, aunque bastaría con un director de escena. Incluso un director técnico es más importante para ella que un contrabajo. Creo que ha tenido algo que ver con nuestro director técnico, quien, dicho sea de paso, es un simple burócrata, un funcionario sin el menor oído musical. Un cabrón gordo, viejo y lascivo.

Maricón, para más señas. Quizá no ha tenido nada que ver con él, después de todo. Si he de ser franco, no lo sé. De hecho, me importaría un bledo, aunque por otro lado lo lamentaría, porque no podría ir a la cama con una mujer que se acuesta con nuestro director técnico. No podría perdonárselo nunca. Pero no hemos llegado ni mucho menos a este punto y la cuestión es si llegaremos algún día, porque ella ni siquiera me conoce. Dudo de que se haya fijado en mí. ¡Musicalmente, seguro que no! Si acaso, en la cantina. Mi aspecto no es tan malo como mi manera de tocar. Pero ella va muy poco a la cantina; la invitan con frecuencia. Cantantes mayores que ella. Artistas invitados. La invitan a caros restaurantes de pescado. Un día lo averigüé; el lenguado cuesta allí cincuenta y dos marcos. Lo encuentro repugnante. Encuentro repugnante que una jovencita salga con un tenor de cincuenta años, se lo digo con franqueza... ¡ese hombre cobra treinta y seis mil marcos por dos noches! ¿Sabe usted cuánto gano yo? Mil ochocientos netos. Cuando grabamos un disco o toco en otra parte, gano algún dinero extra, pero normalmente cobro mil ochocientos netos, y esto lo cobra un oficinista cualquiera o un estudiante que trabaje en sus horas libres. ¿Y qué han aprendido ellos? Nada, no han aprendido nada. Yo estudié cuatro años en el Conservatorio de Música; aprendí composición con el profesor Krautschnick y armonía con el profesor Riederer; ensayo todas las mañanas durante tres horas y toco cuatro horas en las funciones de noche y, cuando estoy libre, tengo que estar a disposición por si me necesitan y no me acuesto antes de las doce, y además aún tendría que ensayar, maldita sea; ¡si no estuviera tan dotado, que lo aprendo todo a la primera lectura musical, tendría que trabajar duro catorce horas al día!

Con todo, ¡podría ir a un restaurante de pescado, si quisiera! Y me gastaría cincuenta y dos marcos por un lenguado, si hiciera falta. Y si cree que pestañearía siquiera, es que no me conoce. ¡Pero lo encuentro repugnante! Además, estos caballeros están siempre casados. Si ella se me acercara —pero no me conoce— y me dijera: «¡Vamos a comer un lenguado, querido!», yo contestaría: «Claro, tesoro mío, ¿por qué no? Vamos a comer un lenguado, cariño, y si cuesta ochenta marcos, a mí me da igual.» Porque soy muy caballeroso con la mujer amada, un caballero de pies a cabeza. Pero no deja de ser repugnante que esta dama salga con otros caballeros. ¡Lo encuentro repugnante! ¡La mujer a quien amo no va con otros caballeros a un restaurante de pescado! ¡Noche tras noche!... Es cierto que no me conoce, pero... ¡ésta es la *única* disculpa que tiene! Cuando me conozca... cuando me haya conocido... no es probable, pero... cuando nos conozcamos... ya aprenderá, esto se lo aseguro a usted, esto se lo pongo hasta por escrito, porque... porque...

*De improviso, empieza a gritar.*

... no toleraré que mi mujer, sólo porque es soprano y un día cantará *Dorabella o Aida o Butterfly*, ¡mientras yo soy un simple contrabajo!, salga... y vaya a restaurantes de pescado... no lo toleraré... Perdóneme... tengo que contenerme... un poco... creo yo... contenerme... ¿Le parece que soy... exigente... con las mujeres?

*Va hacia el tocadiscos y pone un disco.*

... El aria de *Dorabella*... en el segundo acto... *Così fan tutte*.

*Cuando suena la música, empieza a sollozar quedamente.*

¿Sabe una cosa? Cuando se la oye cantar, parece mentira que sea capaz de ello. Es cierto que hasta ahora sólo ha conseguido pequeñas partes —segunda doncella florida en *Parsifal*, **vestal del templo** en *Aida*, prima en *Butterfly* y cosas así—, pero cuando canta y cuando yo oigo cómo canta, le digo con sinceridad que se me encoge el corazón, no sé decirlo de otro modo. ¡Y entonces la muchacha se va a un restaurante de pescado con una estrella invitada cualquiera! ¡A cenar mariscos o bullabesa! ¡Mientras el hombre que la ama está en una habitación insonorizada y sólo piensa en ella, con este instrumento informe en las manos al que no puede arrancar ni un solo tono de los que ella canta...! ¿Sabe qué necesito? Necesito siempre a una mujer que no pueda conseguir. Pero así como no la conseguiré a ella, no necesitaré tampoco a ninguna otra.

En una ocasión quise forzar las cosas, durante el ensayo de *Ariadna*. Ella cantaba el eco, no es mucho, sólo un par de compases, y el director de escena sólo la hizo aproximar una vez a las candilejas. Desde allí habría podido verme, si hubiera mirado, si no hubiese fijado la vista en el DGM... Se me ocurrió pensar: si ahora yo hiciera algo, algo que llamase su atención... como dejar caer el bajo o golpear con el arco el cello que tengo delante o simplemente tocar una nota falsa... en *Ariadna* quizá se habría oído, porque sólo tocamos dos bajos...

Pero en seguida desistí. Es más fácil decirlo que hacerlo. Y usted no conoce a nuestro DGM, que toma una nota falsa como una ofensa personal. Además, se me antojó muy infantil iniciar mis relaciones con ella valiéndome de una nota falsa... y, ¿sabe usted?, cuando se toca en una orquesta, junto con los colegas, echarlo todo a rodar de pronto, con toda la intención, por así decirlo... no, no soy capaz. En el fondo debo de ser un músico demasiado honrado y pensé: si tienes que tocar mal para que ella se fije en ti, es mejor que no se fije. Ya ve, yo soy así.

Entonces intenté tocar del modo más bello que pude, en la medida en que esto es posible con mi instrumento. Y pensé: será una señal: si llamo su atención tocando mejor que nunca, si mira hacia aquí, si me mira... será la mujer de mi



vida, será mi Sarah para toda la eternidad. Por el contrario, si no me mira, se acabó todo. Sí, tan supersticioso se puede llegar a ser en las cosas del amor. No me miró. En cuanto empecé a tocar del modo más bello, ella tuvo que levantarse y retirarse a último término por exigencia del director. Tampoco se dio cuenta ninguna otra persona. Ni el DGM ni Haffinger, el bajo que estaba a mi lado; ni siquiera este último advirtió lo bien que tocaba...

¿Va usted a menudo a la ópera? Imagínese que esta noche va a la ópera por mí, a la inauguración del festival con *El oro del Rin*. Más de dos mil personas con vestidos largos y trajes oscuros. Se huele a hombros femeninos recién lavados, a perfume y desodorante. Brilla la seda negra de los smokings, brillan los cogotes, centellean los diamantes. En la primera fila, el presidente del consejo de ministros con su familia, miembros del gabinete, personalidades internacionales. En su palco, el director del teatro con su esposa, su amiga, su familia y sus invitados de honor. En el palco del DGM, el DGM con su esposa y sus invitados de honor. Todos esperan a Carlo Maria Giulini, la estrella de la velada.

Las puertas se cierran con suavidad, la araña se eleva, las luces se apagan, todo es perfume y expectación. Aparece Giulini. Aplausos. Se inclina, sus cabellos recién lavados se despeinan. Entonces se vuelve hacia la orquesta, las últimas toses, silencio. Levanta los brazos, busca el contacto con la mirada del primer violín, asiente con la cabeza, otra mirada, la última tos...

Y entonces, en este momento sublime en que la ópera se convierte en universo y el momento en el origen del universo, allí dentro, donde todo espera en tensión, conteniendo el aliento, y las tres hijas del Rin ya están como clavadas detrás del telón aún cerrado, allí dentro, desde la última fila de la orquesta, donde se hallan en pie los contrabajos, el grito de un corazón amante...

*Grita.*

¡¡¡SARAH!!!

¡El efecto es colosal! Al día siguiente aparece en el periódico, me echan de la orquesta nacional, voy hacia ella con un ramo de flores, ella abre las puertas, me ve por primera vez, estoy erguido ante ella como un héroe, y digo: «Soy el hombre que la ha comprometido, porque la amo.» Caemos el uno en brazos del otro, unión, bienaventuranza, sublime felicidad, el mundo se hunde a nuestros pies. Amén.

Como es natural, he intentado sacarme de la cabeza a Sarah. Lo más probable es que sea humanamente imperfecta, que carezca de personalidad, que sea intelectualmente mediocre, que no tenga categoría para un hombre de mi talla...

Pero entonces oigo su voz en cada ensayo, esta voz, este órgano divino. ¿Sabe una cosa? Una voz bella es en sí y de por

sí espiritual, aunque la mujer sea una estúpida; esto es lo que encuentro espantoso de la música.

Y además está el erotismo. Un campo al que nadie puede sustraerse. Lo diré de una vez: Cuando Sarah canta, la emoción que siento bajo la piel es casi sexual... le ruego que no interprete mal mis palabras. Y muchas veces me despierto en plena noche... gritando. ¡Grito porque la oigo cantar en sueños, Dios mío! Gracias a Dios que tengo las placas acústicas. Estoy bañado en sudor y al cabo de un rato vuelvo a dormirme... hasta que mis propios gritos me despiertan de nuevo. Y así transcurre toda la noche: ella canta, yo grito, me duermo, ella canta, yo grito, me duermo y así hasta la mañana... Esto es la sexualidad.

Sin embargo, a menudo —ya que hablamos del tema— se me aparece también de día. Naturalmente, sólo en la imaginación. Entonces... aunque parezca cómico... la imagino en pie delante de mí, muy cerca, como ahora el contrabajo. Y no puedo contenerme, tengo que abrazarla... así... y paso la otra mano... como si fuera el arco... por su trasero... o desde el otro lado, como si estuviera detrás del contrabajo, coloco la mano izquierda sobre sus pechos, igual que en la tercera posición sobre la cuerda de sol... como en un solo... ahora es un poco difícil de imaginar... y la rodeo con la derecha como con el arco, hacia abajo, y después así y así y así...

*Manosea el contrabajo con ademanes confusos, lo deja, se sienta, exhausto, en una silla y se sirve más cerveza.*

Soy un artesano. En el fondo soy un artesano. No soy músico. Seguramente no tengo más instinto musical que usted. Me gusta la música. Me doy cuenta si una cuerda está mal afinada y sé distinguir entre un tono y un semitono. Pero no sé tocar *una* sola frase musical. No sé tocar bien ni un solo tono... Y ella abre la boca y todo lo que sale es magnífico. ¡Aunque corneta mil errores, es magnífico! Y no depende del instrumento. ¿Cree usted que Franz Schubert comienza su Octava Sinfonía con un instrumento con el que no se puede tocar bien? ¡No piense así de Schubert! Pero yo no sé hacerlo. La culpa es mía.

Técnicamente, se lo tocaré todo. Recibí una excelente formación técnica. Si quiero, le tocaré bien técnicamente todas las suites de Bottesini, que es el Paganini del contrabajo; no hay muchos que puedan emularme en esto. Técnicamente, si estudiara de verdad, pero no estudio porque en mi caso no tiene ningún sentido, ya que me falta la sustancia, porque cuando el instinto musical no es innato, comprende?, innato —y esto puedo juzgarlo porque no

carezco totalmente de él, no me falta hasta este punto y sé muy bien en qué me distingo de los demás—, todavía puedo controlarme y, gracias a Dios, sé lo que soy y lo que no soy, y si a los treinta y cinco años toco en la orquesta nacional como funcionario vitalicio, ¡no seré tan idiota como para creer, como hacen muchos, que soy un genio! ¡Un genio con empleo y sueldo! Un genio incomprendido, funcionario hasta la muerte, que toca el contrabajo en la orquesta nacional...

Bien mirado, podría haber aprendido a tocar el violín, o a componer o a dirigir. Pero no doy para tanto. Sólo doy para rascar un instrumento que no me gusta de tal modo que los otros no se den cuenta de lo mal que toco. ¿Por qué lo hago?

*Empieza a gritar de repente.*

¿Y por qué *no*? ¿Por qué me tiene que ir mejor a mí que a usted? ¡Sí, usted! ¡Ya sea contable, encargado del departamento de exportaciones, auxiliar de un laboratorio fotográfico o un abogado hecho y derecho...!

*En su excitación, ha ido hacia la ventana y la ha abierto de par en par. El ruido callejero invade la habitación.*

¿O pertenece, como yo, a la clase privilegiada de aquellos que aún pueden trabajar con sus manos? ¿Quizá sea usted uno de esos que trabajan ahí fuera ocho horas diarias, destrozando con sus taladros el pavimento de hormigón? ¿O uno de los que echan toneladas de desperdicios a los camiones de basura durante ocho horas seguidas? ¿Corresponde *esto* a sus talentos? ¿Le ofendería saber que otro echa mejor que usted las toneladas de basura? ¿Está tan lleno como yo de idealismo y abnegada entrega a su trabajo? Yo pulso cuatro cuerdas con los dedos de la mano izquierda hasta que brota la sangre; y rasco con un arco de crin hasta que la mano derecha se me duerme; y con ello produzco un ruido que es solicitado, un ruido. Lo único que me diferencia de usted es que de vez en cuando realizo mi trabajo vestido de frac...

*Cierra la ventana.*

Y el frac es alquilado. Yo sólo tengo que poner la camisa. Ahora debo cambiarme de ropa.

Discúlpeme. Me he excitado y no quería excitarme. Tampoco quería ofenderle. Cada uno ocupa su lugar y hace lo que puede. Y no es de nuestra incumbencia preguntar cómo ha llegado el otro hasta donde está y por qué se queda y si...

Muchas veces imagino verdaderas cerdadas, con perdón. Como antes, cuando he confundido a Sarah con un contrabajo, a ella, la mujer de mis sueños, la he confundido con un contrabajo. ella, el ángel que, musicalmente

hablando, está... flota... tan por encima de mí.. la he confundido con esta mierda de contrabajo que manoseo con mis sucios dedos llenos de callos y rasco con mi jodido y piojoso arco... Qué asco, son cerdadas que se me ocurren muchas veces cuando pienso como en una borrachera, impulsivas, imperiosas. Por naturaleza, no soy un hombre impulsivo. Por naturaleza, soy moderado. Sólo me vuelvo impulsivo cuando pienso. Cuando pienso, mi fantasía se apodera de mí como un caballo alado y me derriba y pisotea.

«Pensar —dice un amigo mío que estudia filosofía desde hace veintidós años y ahora va a doctorarse—, pensar es una cosa demasiado seria para que cualquier aficionado tontee con ella.» El —mi amigo— no se sentaría a tocar una sonata para piano, porque no sabe hacerlo. Sin embargo, todo el mundo cree que sabe pensar y piensa sin ninguna clase de freno, éste es el gran error de la actualidad, dice mi amigo, y la causa de tantas catástrofes que al final acabarán con todos nosotros. Y yo digo que tiene razón. No digo nada más. Ahora tengo que cambiarme.

*Se aleja, recoge la ropa y sigue hablando mientras se viste.*

Discúlpeme si ahora hablo un poco más alto, porque cuando he bebido cerveza levanto la voz. Como miembro de la orquesta nacional soy casi un funcionario y, como tal, vitalicio. Tengo un horario semanal fijo y cinco semanas de vacaciones. Un seguro de enfermedad. Un incremento automático del sueldo cada dos años. Más adelante una pensión. Estoy totalmente asegurado...

Muchas veces, esto me infunde tanto miedo que... que ya casi no me atrevo a salir de casa, de tan seguro que me siento. En mi tiempo libre —tengo mucho tiempo libre— prefiero quedarme en casa, como ahora, por miedo, ¿cómo podría explicárselo? Es una congoja, una opresión, un temor demencial de esta seguridad, es como una especie de claustrofobia, una psicosis de empleo fijo... precisamente como contrabajo. Porque no existe un contrabajo libre. Como contrabajo se es un funcionario toda la vida. Ni siquiera nuestro DGM tiene esta seguridad. Nuestro DGM tiene un contrato para cinco años. Y si no se lo prorrogan, queda libre, al menos, teóricamente. El director del teatro, lo mismo. El director del teatro es omnipotente... pero puede marcharse. Si nuestro director de teatro —por ejemplo— pusiera en escena una ópera de Henze, le despedirían. No inmediatamente, pero con absoluta certeza. Porque Henze es comunista y no se le admite en ningún espectáculo público. O podría surgir una intriga política...

Yo, en cambio, no me voy nunca. Puedo tocar y dejar de tocar lo que quiera, pero no me voy nunca. Muy bien, puede replicar usted, pero esto ya lo sabía. Siempre ha sido así; un músico de orquesta tiene siempre un empleo fijo, hoy en día como funcionario público y doscientos años atrás como funcionario de la corte. Pero entonces, por lo menos, podía morirse el príncipe y existía la

posibilidad de que la orquesta de la corte se disolviera. En cambio, esto es completamente imposible en la actualidad. Descartado, pase lo que pase. Incluso durante la guerra —lo sé por los colegas de más edad—, cuando caían bombas por doquier y la ciudad estaba cubierta de escombros y la ópera era pasto de las llamas, en el sótano ensayaba la orquesta nacional a las nueve en punto de la mañana. Es para desesperarse. Sí, naturalmente, puedo despedirme. Claro que sí. Puedo ir y decir: dimito. Sería algo inusitado. Ha habido muy pocos casos. Pero podría hacerlo, sería legal. Entonces estaría libre... Sí, ¿y después? ¿Qué haría después? Me encontraría en la calle...

Es para desesperarse. Uno se depauperara. No hay ninguna alternativa...

*Una pausa. Se tranquiliza. Lo siguiente, en un murmullo.*

... A menos que interrumpa la representación de esta noche, gritando Sarah. Sería un acto heroico. Ante el presidente del consejo de ministros. Para gloria de ella y mi separación del empleo. Sería algo sin precedentes. El grito del contrabajo. Tal vez cunda el pánico o el guardaespaldas del primer ministro me mate de un disparo. Por un descuido, por una reacción impulsiva. O mate por error al director invitado. En cualquier caso, se armaría algo gordo. Mi vida cambiaría de forma decisiva. Sería una fisura en mi biografía. E incluso aunque con ello no consiguiera a Sarah, jamás podría olvidarme. Me convertiría en una anécdota perpetua de su carrera, de su vida. El grito habría valido la pena. Y yo sería libre... libre... como un director del teatro nacional.

*Se sienta y vuelve a beber un largo sorbo de cerveza.*

Tal vez lo haga de verdad. Tal vez me dirija ahora hacia allí, tal como estoy, me meta allí dentro y profiera este grito... ¡Señores! ... La otra posibilidad es la música de cámara. Ser bueno, ser diligente, estudiar, tener mucha paciencia, primer bajo en una orquesta B, pequeña asociación de música de cámara, octeto, disco, ser formal, flexible, adquirir cierto renombre, con toda modestia, y madurar para el *Quinteto de las Truchas*.


Cuando Schubert tenía mi edad, ya hacía tres años que estaba muerto.

Ahora tengo que irme. Comienza a las siete y media. Le pondré otro disco. Schubert, Quinteto para Piano, Violín, Viola, Cello y Contrabajo en la mayor, compuesto en 1819, a la edad de veintidós años, por encargo de un director de minas de Steyr...

*Coloca el disco.*

... Y ahora me voy. Me voy a la ópera y grito. Si tengo valor. Mañana podrá leerlo en el periódico. ¡Hasta la vista!

*Sus pasos se alejan. Sale de la habitación, la puerta de la casa se cierra de golpe. En este momento empieza la música: Schubert. Quinteto de las Truchas, 1ª parte.*



# Patrick Süskind

## El contrabajo

*Escribe Patrick Süskind: «... No toco el contrabajo, sino el piano. Escribí El contrabajo en el verano de 1980. Esta obra trata —entre otras muchas cosas— de la existencia de un hombre en su pequeña habitación.» En efecto, la estancia insonorizada en cuyo ámbito transcurre íntegramente la acción de El contrabajo es un microcosmos en el que aparece encapsulado un destino humano singular, que es a la vez el de un instrumento y el de su intérprete. Como la pasión y poderío olfativos del protagonista de El perfume, el instrumento que es a un tiempo orgullo y condena del músico de El contrabajo posee la rara virtud, en la que Süskind es maestro, de encarnar en una particularidad obsesiva las paradojas y dobles fondos de la vida, aunando el análisis social, la comedia bufa y lo costumbrista, en un arco muy tenso que sigue con un rotundo monólogo las vibraciones del concierto humano. La inventiva de Süskind, su frío y lúcido sentido del humor corrosivo y su capacidad de poner al descubierto el envés alucinante de la existencia cotidiana obtienen en El contrabajo una pequeña y sorprendente obra maestra de concisión y síntesis.*



**Biblioteca Breve**

