

102 - 103

Literatura
y patrimonio

Se oyen las musas

PH51 - Diciembre 2004

CAPOTE, Truman. Los perros ladran.
Barcelona: Anagrama, 1999, pp.221,
255-257

La publicación de este fragmento del
capítulo "Se oyen las musas"
ha sido posible gracias a la autorización de
la Editorial Anagrama.

Literatura y patrimonio

Se oyen las musas

Truman Capote

Primera muestra de ese género inventado por Capote, la novela de "no ficción", *Se oyen las musas* cuenta la gira que la *Everyman Opera* -formada íntegramente por actores de color- llevó a cabo por la Rusia de 1956, representando *Porgy and Bess* en una de las primeras iniciativas culturales realizadas por una compañía americana para derretir el Telón de Acero. La imaginé como una breve novela cómica -escribió el autor acerca de su proceso de creación; quería que fuera muy rusa, no en el sentido de que recordara a los autores rusos, sino que resultara una especie de objet zarista, un mecanismo de Fabergé, una de sus cajas de música que, digamos, temblara como un melodía brillante, preciosa y maliciosa...

El ballet, en tres actos con dos intermedios, se llamaba *Corsario*. Los ballets soviéticos no interesan tanto por su coreografía como por los fastos de producción, y *Corsario*, aunque una obra menor en su repertorio, exige tantos cambios de escenario como las onerosas revistas del Radio City Music Hall o el Folies Bergère, dos teatros donde *Corsario* no habría desentonado, de no ser porque la coreografía y su ejecución no estaban a la altura del primero, y el segundo jamás hubiera tolerado una escena con esclavas bailando en la que éstas fueran tapadas hasta el cuello. El tema de *Corsario* es muy parecido al de *Las fuentes de Bahchisarai*, un poema de Pushkin que el ballet Bolshói ha tomado e hinchado hasta convertir en uno de sus espectáculos más extraordinarios. En *Las fuentes*, una chica de la aristocracia es se-

cuestrada por un bárbaro jefe tártaro, que se la lleva a su harén. Allí, a lo largo de las tres horas de representación, le suceden crueles aventuras. En *Corsario*, la hermana gemela de esta muchacha sufre penalidades parecidas; aquí es víctima de un naufragio (que en escena se simula de manera brillante con truenos, relámpagos, torrentes de agua que chocan contra el navío en peligro), y posteriormente es capturada por unos piratas que durante las tres horas de representación la someten a las mismas vejaciones. Estas dos historias, y otras muchas parecidas, reflejan una tendencia del teatro contemporáneo soviético a basarse en la fantasía y la leyenda; da la impresión de que el autor contemporáneo que desea salirse de los jardines de la propaganda sólo encuentra terreno seguro en el bosque de los cuentos de hadas. Pero incluso la fantasía precisa puntuales realistas, algo que la haga reconocible, humana; sin ellos, carece de vida y arte, y esa doble ausencia se da demasiado a menudo en el teatro soviético, y quienes lo practican parecen creer que los efectos y la magia técnica pueden suplantarlos. El Ministerio de Cultura se jacta a menudo de que Rusia es el único país que ha producido un arte y una cultura en rapport con su pueblo. La reacción del público de *Corsario* no desautorizó esa afirmación; no hubo decorado ni solo que no arrancara salvos de aplausos que estremecían las lámparas.

Los americanos también estaban entusiasmados. "Magnífico, de fábula", le dijo la señora Breen a la señora Gershwin durante el primer intermedio, en el café-salón del Mariinski. Su marido secundó esa opinión. Sin embargo, al tiempo que elogiaba el ballet, Breen, un hombre atildado cuyas expresiones faciales oscilan entre el entusiasmo adolescente y una impasibilidad a lo Buster Keaton, mostraba un parpadeo de inquietud en los ojos, quizá comparando la complejidad escenográfica de *Corsario* con los tres sencillos cambios de escenario de *Porgy and Bess*; tomando como criterio la prodigalidad de efectos, su espectáculo sin duda decepcionaría al público soviético.

(...)

El lunes por la mañana, día del estreno, la compañía se reunió en el Palacio de Cultura de Leningrado para un ensayo general con vestuario y orquesta. La primera intención de los soviéticos había sido que las representaciones tuvieran lugar en el atractivo teatro Mariinski, pero la demanda de entradas les convenció de que podrían doblar benefi-



cios si trasladaban la ópera al inmenso Palacio de Cultura, una mole de cemento de color naranja fuerte construida en los años treinta. Desde fuera, no es muy distinto de esos ejemplos de arquitectura de supermercado que se ven en Hollywood Boulevard y Vine Street. En el interior, varios detalles son más propios de una pista de patinaje. Su temperatura, por ejemplo. Pero Davy Bey, y los demás niños de la compañía, lo consideraron “un sitio fabuloso”, especialmente los inmensos bastidores, con sus negros recovecos para esconderse, las cuerdas de subir el escenario, tan útiles para columpiarse, y donde la gente que trabajaba entre bastidores, hombres robustos y mujeres aún más robustas, les acariciaban, les daban caramelos y los llamaban “Aluchka”, un término cariñoso.



Me dirigí al ensayo en un coche que compartí con dos de los intérpretes del Ministerio, la señorita Lydia y el joven bien parecido que se llamaba Sasha. La señorita Lydia, una mujer a la que le encantaba comer, estaba muy excitada, como si fuera a darse un atracón. “Por fin lo veremos, ¿verdad? Por fin veremos este Porgy and Bess”, dijo, agitándose en el asiento. Y entonces di en pensar que sí, naturalmente, que por fin la señorita Lydia y sus colegas del Ministerio podrían juzgar por sí mismos “este Porgy and Bess”, el mito que durante tanto tiempo había consumido sus horas y energía. Incluso Savchenko lo vería por primera vez. Rebotante de felicidad, la señorita Lydia se pasó todo el camino señalando los carteles que, en las calles, anunciaban el espectáculo. En ellos, el nombre de Breen aparecía en un tipo de letra más grande y más marcado que el de Gershwin, y el nombre de Blevins Davis, el coproductor ausente, ni se mencionaba. El día antes, la señora Gershwin le observó a Warner Watson que en la gira rusa el nombre de Gershwin parecía

“postergado a la última fila”; a lo que Watson le replicó: “Mira, Lee, esta vez ha de ser el espectáculo de Robert. Él lo quiere así. Y no permitirá que sea de otra manera.”

— ¿Cómo puedes estarte sentado tan tranquilo? —le preguntó a Sasha la señorita Lydia—. Por fin vamos a verlo. Antes que los demás. —Sasha estaba tranquilo. Tenía una expresión entre afligida y mareada, y no sin razón. Esa mañana Savchenko había dejado muy abatido a Breen al comunicarle que los programas de la obra todavía estaban en la imprenta, y que aún tardarían un par de días en estar listos. Se trataba de una verdadera crisis, pues los programas contenían una sinopsis del argumento de la ópera, y Breen tenía miedo de que sin esa guía el público tuviera dificultades para seguir la acción. Savchenko le ofreció una solución. ¿Por qué, antes de cada acto, no salía a escena uno de los traductores del Ministerio y hacía un resumen del argumento? Sasha fue el elegido para esta tarea. “¿Qué haré si me tiemblan las piernas?”, dijo, con los ojos hipnotizados de miedo escénico. “¿Cómo podré hablar si no tengo saliva en la boca?” La señorita Lydia intentaba tranquilizarle. “¡Piensa sólo en el honor que se te concede! Habrá mucha gente importante. Todos se fijarán en ti. Si fueras mi hijo, Sasha, estaría orgullosa de ti.”

En el interior del Palacio de Cultura, ahora a oscuras, Sasha y la señorita Lydia se sentaron en la cuarta fila. Yo me coloqué tras ellos, entre Savchenko y “Joe” Adamov, que en aquellos momentos se exploraban la boca con sendos palillos. Una treintena de rusos afortunados que habían conseguido invitación para el ensayo general, se desperdigaban en las primeras filas. Entre ellos había periodistas y fotógrafos que habían venido de Moscú a cubrir el estreno. La orquesta del foso, importada del teatro Stanislavski de Moscú, atacaba la obertura con gran seguridad. El director, Alexander Smallens, un americano de origen ruso que ha convertido Porgy and Bess prácticamente en la obra de su vida, pues ha dirigido todas las representaciones, incluyendo la producción original de 1935, dijo que el Stanislavski era la sexagésima primera orquesta que dirigía, y sin duda la mejor de todas. “Son unos músicos de primera, y es un placer trabajar con ellos. Les encanta la partitura, y han asimilado el tempo, el ritmo. Lo único que les falta es un poco más de fuerza.”