

www.saboracanela.es

Making of de "Sabor a canela"

JOSÉ CARLOS CARMONA

Sabor a canela



 Planeta

 Planeta

EL MAKING OF DE SABOR A CANELA

Escribo las siguientes reflexiones con la voluntad de desentrañar el propio proceso creativo para los interesados en la cocina íntima de la literatura y, sobre todo, para mis alumnos de creación literaria, que siempre están llenos de preguntas sobre cómo lo hice o de dónde saqué tal o cual idea.

El título. Seré sistemático y comenzaré con él. Cuando se publicó mi anterior novela, *Sabor a chocolate*, estuve realmente sorprendido con su proyección y su éxito pues yo pensaba que era una novela menor. Dentro del ambiente de bromas con mis amigos (varios de ellos escritores y especialistas en literatura), Pablo Rodríguez Balbontín, profesor también de Creación Literaria, dijo algo así como: «Lo que te falta ahora es que hagas una serie que se llamen todos *Sabor a...*» y el primero que dijo —creo— fue *Sabor a canela* porque en mi casa desde pequeño (como informa la dedicatoria) siempre se ha tomado el té con canela, y con mis amigos por las tardes siempre invito a un té muy especial que consigo en una tiendecita especializada de Sevilla que se llama *Té & Té* y que está aromatizado con canela, manzana seca, trozos de cáscara de mandarina y algunas especias más que, para mí, lo hacen un té único (y eso que he probado todo tipo de té por todas partes del mundo), que se denomina «Té de los amantes». Sabiendo mi amigo Pablo mi predilección por ese té y mi obsesión por añadirle una barrita de canela extra, le fue fácil decir ese primer título, aunque luego siguió diciendo más que terminaron, cómo no, en alguno procaz propio de una serie de *Sabores* que debería haber escrito el propio Bukowski.

Debo reconocer que justo cuando lo dijo pensé que con ese título podría hacer mi siguiente novela. La editora de *Sabor a chocolate* me había dicho, ya en la entrega del premio de la Universidad de Sevilla, que el público me pediría más en esa línea. No sé el público, pero ella sí me lo pidió porque terminé dos novelas antes de ésta que no tenían la estructura y el tono de *Sabor a chocolate* y me las rechazó.

Por supuesto que cuando mi amigo Pablo dijo *Sabor a canela* no se me vinieron a la cabeza el tema y los personajes. Días después me senté a trabajar y pensé como línea básica la historia de una chica que quiere llegar a ser directora de orquesta. Como muchos saben, yo estudié esa carrera en el Conservatorio Superior de Madrid y dirijo la Orquesta Sinfónica Hispalense, que toca habitualmente con el Coro de la Universidad de Sevilla, que también dirijo. Se puede decir que dirijo orquestas pero, como nuestra protagonista, sólo en divisiones menores, aunque hemos hecho obras de grandísima dificultad como el *Réquiem Alemán* de Brahms, la *Novena* de Beethoven, o el *Réquiem* de Verdi, entre otras. Decidir escribir una historia sobre una directora de orquesta —su formación y sus primeros

conciertos— me iba a ser fácil porque es un tema que amo y domino y porque me siento como ella, inmerso en una carrera de fondo de largo, muy largo, recorrido. A su vez me parecía un buen tema por lo ominoso de la situación de las directoras. Debo reconocer que cuando yo estudiaba Dirección de Orquesta en Madrid con Enrique García Asensio más de la mitad de los alumnos de nuestra clase eran chicas y yo pensé que en estos tiempos de cambio (eran los años 1992 a 1996) las mujeres se igualarían a los hombres en su presencia en los podiums de las orquestas. Y no ha sido así, no sólo en España sino en todo el mundo. Aquí también vendría bien establecer una cuota porque, desde mi punto de vista, el mundo de la cultura será culto el día que haya tantas mujeres dirigiendo tan mal como tantos hombres lo hacen hoy. Aclararé esta afirmación para no herir susceptibilidades: si hay gente que cree que las mujeres dirigen mal, yo creo que los hombres, la mayoría, también lo hace fatal. Por eso la igualdad llegará el día que una mujer que lo haga mal ocupe el mismo puesto que un hombre que también lo hacía mal (sabiendo siempre que los conceptos de bien y mal son relativos). Desigualdades existen en todos los ámbitos, pero me parecen más deleznable cuando se dan en el ámbito de la cultura de élites (ya he hablado de esto más extensamente en mi libro *Criterios de interpretación musical*), donde se espera encontrar racionalidad y equilibrio, pero donde al final se encuentran, como en todas partes, mecanismos de poder conservadores, mantenedores de privilegios.

Por todo esto me parecía que éste era un buen tema.

La dedicatoria está dirigida a mi madre porque como ya he dicho ella es la que desde pequeño nos ponía una ramita de canela en el té y eso le aportaba un sabor diferente que nunca, luego, cuando tomábamos un té fuera de casa, volvíamos a percibir. La novela va de esto, de detalles. Igual que el arte. Esta misma historia se puede contar de distintas maneras, pero si vas aportando pequeños detalles de amor literario esperas poder hacer de la obra algo distinto que la diferencie de las que no llevan ese detalle amoroso. Ahora, cuando sé que voy a prepararme té fuera de casa —en mi despacho en la facultad, donde tengo un hervidor de agua; en el último rodaje donde he participado; cuando voy a un apartamento durante el verano— siempre llevo una ramita de canela conmigo. No quiero renunciar a la diferencia que ésta aporta en mi vida.

La cita la cambié varias veces y no la dejé fija hasta el final. De hecho, el manuscrito primero que envié a la editorial llevaba una cita distinta. Pensé que debía hablar de la voluntad y durante algún tiempo barajé la posibilidad de escribir la de Herodoto de Halicarnaso, el gran viajero e historiador griego, que dijo: «El ánimo del hombre es su destino.» Cita que me encanta —se percibe claramente que Herodoto conoció el alma humana— porque deja en nuestro tejado la pelota del futuro. Futuro que dependerá de cómo nos enfrentemos a él. Pero la cita de John Milton, «Mi

voluntad es el destino», me parecía más concluyente y representativa de la historia de la joven Cecile Goldberg, que nunca, como yo, dejó de intentar ser directora de orquesta y que pone el acento en el esfuerzo.

Suiza. Elegí Suiza de nuevo porque es un país que adoro y envidio: bello, elegante, limpio, culto. Y porque al estar en el centro de Europa y tener esa idiosincrasia de contar hasta con tres lenguas (francés, alemán e italiano) me permite la libertad de mover al personaje casi por donde quiera sin tener que justificar si conoce o no el idioma.

María. Por eso incluí a María en el relato, porque había planeado llevar a la protagonista a Latinoamérica y necesitaba que supiera hablar español. De esta manera dominaría ya hasta cuatro lenguas más el inglés que se supone que todo europeo culto maneja.

Fecha de nacimiento de Cecile. Cuando tuve que pensar una me decidí rápidamente en ponerle la mía, lo que me facilitaría entender muy bien el devenir de estos últimos cuarenta y tantos años y posicionarme con facilidad en la etapa por la que ella andaba.

¿Inventación o realidad? Como se verá por éste y otros comentarios, Cecile Goldberg en cierto sentido soy yo. Pero también soy Santiago Lussardi y Gilbert Chifflet y el maestro de Dirección que imparte el curso en Bolivia y algunos más. Pero en cierto sentido no soy yo en ninguno de ellos. En este trabajo se verá puntualmente en qué coincido con cada uno de ellos, pero espero no tener que incidir excesivamente en que en literatura todos los personajes tienen algo de su creador y nada, y que éste es el juego normal de toda novela: jugar con caracteres que se van distorsionando a la medida de nuestros intereses compositivos. De estos comentarios el lector habrá inferido ya que la historia que se cuenta en esta novela es inventada y que por mucho que en el presunto *Epílogo del editor* se diga que a Cecile Goldberg le dieron el Premio Europa a la Igualdad de Género, todo no es más que una creación libre, ni siquiera sé si existe este premio y no me ha interesado buscarlo —tardaría dos minutos en Internet— porque me da igual, yo creo y recreo según mi conveniencia literaria. Y espero que a nadie le parezca mal que yo use estas comunes herramientas literarias.

El violonchelo. En la educación de la niña Cecile (que yo ya sabía que querría ser directora de orquesta algún día) era indudable que debería tocar un instrumento de la orquesta más el piano. Como adoro el sonido del violonchelo no lo dudé ni un instante y lo dirigí todo hacia esa formación. Y desde el principio di por sentado que tocaría con su padre el piano para que su formación fuera más completa (en el plan de estudios que yo cursé era necesario tocar un instrumento de cuerda más uno de viento más el piano: a Cecile le facilité el currículum).

Las notas musicales que aparecen en el capítulo 2, «la re la, si do re la, si do re mi fa sol la sol fa mi fa re», existen como melodía en la realidad. Pertenecen al *Álbum de Anna Magdalena Bach* que le compuso el mismo

Juan Sebastián a su segunda mujer para que aprendiera a tocar el teclado, álbum que se suele utilizar en el comienzo de todo aprendizaje pianístico hoy en día.

Igualmente son exactas las notas que toca ella cuando se cambia con su padre en el capítulo 4, «re sol fa mi re sol fa mi», que corresponden al acompañamiento de la melodía del capítulo 2.

Cecile. En el capítulo 5 se desvela, para lectores muy avezados, por qué Cecile lleva ese nombre. En el epílogo he puesto íntegro el texto de la canción usada por Richard Strauss (no confundir con ninguno de los hermanos Strauss compositores de valeses) titulada *Cäcilie*. Soy un gran amante de los ciclos de *Lieder* de Strauss y conocía éste que me gustaba especialmente por su música y por su texto. Y por eso utilicé ese nombre. Ni que decir tiene que, tanto para mí como para el propio Strauss, Cecile es también el nombre de la patrona de la música y es fácil utilizarla por esa referencia tan directa. Debo decir también que la hija de mi amigo Juan Antonio Ríos se llama Cecilia y me fue fácil imaginar a la joven Cecile como ella para poder trabajar mejor las escenas. Cuando tenía que imaginar a Cecile recordaba a la hija de mi amigo y me era más sencillo. Aunque debo reconocer que con el tiempo se fue convirtiendo en otra persona distinta a esa muchacha y empezó a parecerse más a Lucy Buttler, una amiga de mi mujer pero en versión triste (porque ella suele ser muy alegre). Curiosos juegos de la imaginación.

Las notas musicales que aparecen en este capítulo corresponden fielmente a las de los primeros acordes de acompañamiento de la canción de Strauss.

Goldberg. El apellido lo puse en principio de manera provisional porque fue el primer apellido de origen alemán que se me ocurrió. Pero me parecía que iba a ser muy evidente su relación musical con las *Variaciones Goldberg* de Juan Sebastián Bach y esperé a pensar otro. Luego se me fue olvidando esta cuestión y cuando me acordé, ya era Cecile Goldberg tan Cecile Goldberg que me resultaba casi imposible cambiárselo. Como todos sabemos, hoy en día es muy fácil cambiar un nombre o apellido con el ordenador. Él mismo busca todos los nombres y los cambia en menos de un segundo. Con mi anterior novela me ocurrió que trabajé toda su redacción con el nombre de Alina Trap, pero al final me resultó infantil, con poca fuerza, y lo cambié por el de Eleanor que me parecía poseer mayor peso (y que para mí conllevaba unas referencias personales más intensas). Pero en este caso pensé en cuántos lectores relacionarían Goldberg con las Variaciones de Bach y concluí que el resultado sería casi irrelevante (no hay tanta gente que sepa de música histórica). Y si lo relacionaban, tampoco afectaba tanto. De esta manera estaba claro que tanto el nombre de Cecilia como el apellido Goldberg (que en Europa, además, ha sido el

nombre de una gran revista de música antigua) estaban relacionados con la música clásica. Y acaso ¿no iba a ser ella músico y música?

Pacífico. Si tuviera que definir el estilo de escritura de esta novela y de *Sabor a chocolate*, yo diría que el tono que intento mantener durante toda la obra es poético. De hecho, este estilo de narrar procede de un libro de poesía sin publicar, titulado *Vagabundos*, en el que me propuse la tarea de escribir poesía narrativa, es decir poesía que no se centrara en las descripciones o los sentimientos o las abstracciones sino en contar historias, a la manera de la poesía de Carver o Bukowski. Cuando después de ese libro me puse a escribir *Sabor a chocolate* me dejé llevar por ese impulso estético (un estilo del que ya había magníficos precedentes europeos: Baricco, Handke, Quignard) y me salió una novela que a mí me gustaría pensar que, como ésta, están a medio camino entre la narración y la poesía. Por eso cuando Cecile le pregunta a María su procedencia me siento incapaz de decir «Perú», simplemente porque creo que poéticamente no cuadra en el estilo establecido desde las primeras líneas, y por eso me inclino por una contestación menos concreta pero que me sirva después para llevar a la protagonista hasta esas tierras.

Los viajes. Porque desde que empecé a escribir esta novela supe (quizás pueda decir que *me sentí obligado*) que los personajes viajarían. La característica que me había solicitado mi anterior editora, y que a mí no me molestaba en absoluto, era que ocurrieran muchas cosas. Para que ocurrieran muchas cosas me parecía que era imprescindible, como en mi anterior novela, que hubiera viajes. En primavera de 2008 tuve la suerte de disfrutar de una beca de investigación del Ministerio de Educación como doctor universitario para realizar una estancia investigadora en el extranjero durante cinco meses, investigación que me llevó, como a Cecile, a Venezuela, Perú y Bolivia. Sabía (o necesitaba) que en esta novela aparecieran datos de ese viaje y por eso me fue fácil prever desde el principio que Cecile necesitaría alguna excusa para viajar a Latinoamérica y por eso introduje a María, primero para que le enseñara el idioma y después para que la atrajera hacia el Pacífico.

Margot. Margot es un personaje totalmente inventado. No me recordaba a nadie y no procede de ninguna experiencia concreta que recuerde. No sabía por qué inventaba a Margot, aunque sí pensé desde que la hice aparecer que la acompañaría en su viaje. No pude imaginar que después fuera a tener tanta importancia en el curso de los acontecimientos centrales y finales de la obra.

Sistema de composición de la novela. Así compongo normalmente mis obras. Empiezo sin saber a dónde voy y voy construyendo un armazón que cada vez va siendo más complejo y con el que debo avanzar con mucho cuidado. Para mí escribir es un trabajo de ingeniería en el que debo mantener los equilibrios de todo lo que va apareciendo en la obra, desde el

tono, el ritmo, el punto de vista de los narradores, los tiempos verbales y la complejidad que vaya adquiriendo la trama y todos sus personajes. En este trabajo de ingeniería es fundamental tener memoria de lo escrito y de sus características porque si no se puede desviar el tono de contar, o se me puede olvidar algún personaje o puedo contradecirme con datos o impresiones del comienzo de la obra. Y aunque desarrollo un estricto proceso de revisión de la obra cuando la he terminado (me obligo a leérmela toda en voz alta cuando la he terminado) intento trabajar como si no la fuera a revisar después, intento que avance *acabada, cerrada*. Para eso tengo que tener mucho cuidado y recordar muy bien todos sus parámetros.

Y no tengo miedo. Otros escritores sufren con toda la cantidad de información que se les va acumulando sobre la obra y prefieren establecer esquemas previos. Yo no elaboro esquemas previos porque si ideo toda la trama desde el principio cambia mi profesión. De ser escritor (fabulador) paso a ser rellenador de esquemas (periodista de teletipos), y me parece muy aburrido contar lo que ya sé. Parte del placer de la escritura es *encontrarte* con los hechos, ver cómo surgen sin que tú los hayas previsto, sentir la (tan referida por los escritores de todos los tiempos) vida propia de los personajes. (Haré referencias a todo esto más adelante).

Puntales en la estructura. Los capítulos 12 (recepción de la noticia de la separación de los padres), 37 (entierro de María), 91 (el atentado), 99 (aceptación del divorcio de sus padres), 117 (recepción de la carta de Santiago), 164 (recepción de la llamada en la que se le comunica desde la cárcel que Margot ha muerto), y el último, 179 (concierto de la final del Concurso Internacional de Dirección de Orquesta), están escritos en tiempo presente. Esto es un artilugio técnico que me permite centrar la escena, hacer que el lector la mire de una manera distinta quizás sin darse cuenta de que el tiempo verbal ha cambiado. El lector comprende que la forma de escritura ha cambiado sobre todo porque el párrafo es seguido y descriptivo, pero, desde mi punto de vista, la clave está en la narración en presente que le da una fuerza nueva. Creo que toda narración (sobre todo en los tiempos actuales de híper estimulación) requiere algunos cambios de ritmo. Estos capítulos lentos —por así denominarlos— en una narración ya de por sí apresurada, permiten la relajación que todo cambio aporta a un discurso continuado. Como se ve, mi visión de los textos siempre está muy unida a la percepción de lo que podría ser un discurso musical. Estudié Composición en el Conservatorio y no dejo de ver las obras literarias como sinfonías. De hecho, *Sabor a chocolate* estaba organizada en un principio como una sinfonía con tres movimientos, un *Allegro* para el comienzo; un *Adagio* para la parte central; y un *Presto finale* para la última parte. Luego la editorial decidió suprimir la parte lenta y la sinfonía tuvo que quedar en

un continuo apresurado sin contraste alguno. Pero tuvo éxito. Aunque nunca sabremos cómo habría resultado con su movimiento lento central.

El muñeco del capítulo 12. La redacción de esta obra fue realizada justo en la última fase del primer embarazo de mi mujer y el nacimiento de nuestro primer hijo. Indudablemente, esta circunstancia ha debido de afectar, sobre todo emocionalmente, a la escritura de la novela. En la habitación de mi hijo hay un muñeco de tela a cuadros y de consistencia muy pesada que me cae fatal porque no es un muñeco para que el niño juegue sino que está fabricado con las piernas abiertas para ser colocado en el suelo y que la puerta del cuarto no se cierre. Pero ese muñeco no es necesario porque yo mismo, que no soy ningún «manitas», instalé en cada puerta de nuestro piso unos imanes que las sostienen abiertas. Sin embargo, mi mujer quería usar el muñeco en la puerta aunque ésta ya se sostenía sola. Un día lo quité y lo puse en la estantería. Mi venganza contra ese muñeco fue este capítulo donde la niña Cecile lo mira con asco.

La situación de la cama con respecto a la estantería es como la de esa habitación.

La primera dirección de Cecile. En el capítulo 13 se cuenta que Cecile es puesta ante el coro de su clase en el colegio para que lo dirija. Esta escena me ocurrió a mí exactamente en esa fecha. Todos los años se preparaban villancicos para un concurso entre clases que se organizaba en mi colegio. Los cursos anteriores habíamos preparado esta muestra con mucho interés y yo siempre estaba deseando que llegaran esas fechas para cantar en coro. Pero ese año, en cuarto de Básica, al profesor, don Adolfo (del que cuento cosas bastante negativas en mi próxima novela), no le interesó nada ni cantar ni el concurso ni los villancicos. Era extremadamente exigente en lo académico (¡pero estábamos sólo en cuarto!) y nada dado a la música y sus realizaciones. En fin, que hasta el último día, y por mi insistencia continuada, no decidió preparar una canción. Seleccionó a unos cuantos y preguntó si alguno de nosotros sabría ponerse delante a marcar el compás. Yo por entonces sabía ya algo de solfeo y me ofrecí y dirigí. Me gustó la sensación de poder pero no tanto como cantar. El resultado en el concurso fue nefasto porque a don Adolfo se le ocurrió obligarnos a cantar de memoria y el único que llegó a aprendérsela completa fui yo, pero como estaba dirigiendo no sé si no canté o no pude *tirar* del grupo por estar un poco lejos, el hecho fue que mi coro se fue callando hasta que nos quedamos en silencio y desconcertados y yo, el futuro director de orquesta (ni siquiera lo imaginaba por entonces) me quedé con mis nueve añitos dando brazadas en el aire a una canción sin música el día de mi primer concierto como director.

Realmente, como le pasó a Cecile, no me pareció tan interesante dirigir entonces. De Cecile digo que esperaba poder eliminar a los que desafinaban y lo que estoy diciendo (o diciéndome) es que si no sentí

ningún placer fue porque no pude dirigir, lo único que hice fue marcar el compás. Dirigir es concertar, establecer una interpretación. Y aquello no lo fue.

También quería luchar contra el tópico de niña precoz que descubre su profesión a los nueve años. No, Cecile era una niña normal, aunque —y esto sí puede ser muy veraz en cualquier niño o niña que se acerque a la música a muy temprana edad— el virus de la música sí que puede albergarse en un ser humano desde muy pequeño de una manera excepcional. Como fue en mi caso (y en el de Cecile). Pero la música es algo más que tocar el piano o disfrutar con un disco o dirigir al aire.

La influencia de Chéjov. Una de las cosas que más me ha quedado de la lectura de la obra de Anton Chéjov es su trabajo por no caer en los tópicos (o es que los tópicos literarios, y después cinematográficos, no existían por entonces). Cuando leí *Relato de un desconocido* descubrí que siempre iba previendo como desenlace de cada uno de los conflictos que se planteaban la situación más típicamente cinematográfica: ¿Mataría el criado a su señor despótico? ¿Se enamoraría del criado la mujer abandonada por el señor? Todo el relato hilvana preguntas y ninguna de las contestaciones que pensé (o, mejor decir, deseé) ocurrió; y sin embargo, cada uno de los desenlaces fueron lo más natural en una vida real. Mi cabeza estaba, pues, carcomida por los lugares comunes y los tópicos. En este libro he vuelto a trabajar lo indecible para usar la misma estrategia: no concluir los conflictos con lo cinematográficamente esperable, sino con lo que la realidad nos daría todos los días. Por eso, entre otras cosas, no hago que la niña Cecile descubra con nueve años que quiere ser directora de orquesta.

La escena del capítulo 15, Cecile cargada al hombro de su padre que la obliga a ir al conservatorio elemental, la saqué de una historia real que me contó mi amigo Gabriel que tuvo que hacerlo con su hija una mañana que no quería ir al colegio. Me gustó imaginármelo.

En el capítulo 16 se habla de una broma (muy, muy especializada a ojos —y oídos— de especialistas) que se da entre músicos consistente en cantar cualquier melodía con notas de solfeo equivocadas. Cualquier lego en la materia no se daría cuenta y no sabría de qué se ríen los músicos; para nosotros es una falta de concordancia lógica que es, por otra parte, la base de casi cualquier chiste.

La historia de la cola para matricularse en un instrumento le ocurrió a una primilla de mi mujer cuya madre la dejó en el conservatorio, le dijo que se pusiera en la cola para matricularse, se fue a aparcar, y cuando volvió se encontró que la niña se había matriculado en violín en vez de en piano porque se había equivocado de fila. Me gustan mucho estas historias de casualidades cruciales de las que luego van a depender muchos

aspectos de la vida. La primilla, años después, dejó el violín. Nunca sabremos qué le habría deparado la matriculación en piano.

Yo tomé como base esta historia y lo demás lo modifiqué a mi gusto en la novela.

Fran (no Franz) es un amigo mío que estudia viola.

Al final del capítulo 19 se cuenta que Cecile lloró en el baño del conservatorio y que su sonido hizo mucho eco. Es muy habitual entre músicos, sobre todo en encuentros juveniles de verano, el ir a tocar cuartetos a los baños de las residencias veraniegas. Ahí todo suena amplificado y grandioso y da la sensación de sonar mejor.

El violonchelo azul. Es cierto que la sal de las gemas, que es de color celeste, es un buen repelente de la carcoma y antiguamente se usaba en la construcción de instrumentos de cuerda. Realmente no tengo noticia de que haya habido ningún instrumento de cuerda en la historia con estas tonalidades, pero me fascinó desde un primer momento imaginármelo, y este producto me permitía construir una hipótesis creíble (al menos literariamente).

La rotura del violonchelo en el avión. A la vuelta de un concierto que di en Rabat, el violonchelo de un componente de mi orquesta apareció rajado en su parte frontal aunque iba encerrado en una buena funda. La visión de aquel instrumento roto se nos quedó grabada a la mayoría de los que viajábamos con él. De ahí sale la idea de la brecha en el instrumento en el capítulo 28.

El movimiento de orquestas jóvenes de Venezuela fue el tema de mi investigación en la beca que se me concedió para la primavera de 2008. Se apunta levemente en este libro lo que el Sistema de Orquestas Juveniles representa en ese país. Se creó hace más de treinta años y ha tenido un desarrollo que ha puesto a Venezuela en los primeros puestos del mundo en cuanto a la formación de músicos de orquesta, principalmente de cuerda. Caracas tiene actualmente siete orquestas profesionales. Es, como se cuenta en la novela, un paraíso para la música clásica.

El ambiente de las calles de Caracas, en especial de Sabana Grande, es hoy en día tal como se cuenta en la novela que fue entonces. Sorprende ver a decenas de jugadores de ajedrez en partidas continuas en mitad de la calle. Es un gran espectáculo cultural que sorprende a los clasistas viajeros europeos que esperan de los venezolanos sólo a caribeños bailongos o revolucionarios pirados.

La Universidad Central de Venezuela tiene unos edificios de los años setenta que fueron declarados Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la Humanidad por la Unesco en el año 2000.

Ramón Blanco es un lutier venezolano actual.

Los lugares nombrados de Lima son reales. Realmente, Lima es una ciudad no bien imaginada por los europeos (españoles incluidos).

Muchos imaginan a Lima como una pequeña ciudad llena de indígenas, pero es una gran urbe, pujante y moderna.

Huánuco es una pequeña ciudad en plena sierra andina no incluida en ninguna ruta turística. Llegué ahí en la primavera del 2008 porque el maestro Wilfredo Tarazona, director de la Orquesta Joven de Perú, me invitó a dar un curso de Dirección de Orquesta en Lima y estando allí me dijo que me había organizado otro curso en la ciudad en la que él nació. Estuve encantado en ir a esa ciudad. Pero fui en un avioncito de diez plazas que me ahorró el viaje en autobús, que había sido el único sistema de transporte hasta allí desde Lima, y que aún lo era para todos los que no tuvieran tanta capacidad económica como para pagarse un pasaje, que era la mayoría.

La gente era encantadora y muy generosa. Y estaban muy sorprendidos por la visita de un europeo. Puede parecer un planteamiento muy antiguo el de extrañarse con la visita de un extranjero, pero nosotros vivimos en países con continuo movimiento de personas y con entrada continuada de turistas y nos puede parecer extraño, pero en Huánuco hacía años que no ponía un pie un español.

En Huánuco había una orquesta de jóvenes y lo más sorprendente es que había una niña prodigio del violín que se llamaba Maylín. La oí tocar varias veces con sus nueve años pero tuve también la oportunidad de ver vídeos suyos tocando desde los cinco o seis años. Qué extraños son los anzuelos que la música clásica ha ido echando por el mundo. Quería sacar a Maylín en mi novela aunque sólo fuera diciendo que quería aprender a tocar el violonchelo. Su madre fue la que me contó lo espantoso que era el viaje en autobús que tenían que hacer todos los años ella y su hija para ir durante una semana a Lima a recibir clases de violín y ejercicios por el sistema Suzuki con los que luego tenían que tocar durante todo un año. Historias realmente heroicas.

Los motocarros indios de tres ruedas, el Gran Hotel Huánuco (una casa colonial), la casa y la historia de la Perricholi, etc., todo eso es real y existe hoy tal como se cuenta.

La banda de música y las niñas del colegio Nuestra Señora de las Mercedes ondeando banderitas del país sí tienen la costumbre de ser usadas para recibir a invitados del ayuntamiento. Yo pude presenciar este espectáculo, para mí decimonónico, en la llegada del alcalde de otra ciudad. Parecía realismo mágico.

En las calles de Huánuco había cuando yo estuve allí un ciego que tocaba el arpa en mitad de la calle. Los ruidosos triciclos que tocaban sus cláxones continuamente y su incapacidad para tocar dos notas armónicamente (era un impostor de músico) impedían oír lo más mínimo, pero daban una imagen extraña y para mí exótica. Introduje esta imagen en

el entierro para crear la escena con todos los elementos de riqueza que me parece que podían aportarse verazmente.

María Villegas es un personaje inventado.

Cuzco. En el viaje por Latinoamérica de 2008 fui también a Cuzco. Como la técnica estilística de esta novela me impide las grandes descripciones, he tenido que ser muy sucinto con los detalles tanto de ésta como de **Machu Picchu**, pero me hubiera encantado contar con detalles mis sensaciones.

Bolivia. Como es obvio, Bolivia fue mi siguiente destino en el viaje del que estoy tomando imágenes y las anécdotas de los menonitas, el «derecho de andén», perder el tren porque salía antes de tiempo, ya que estaba lleno y el intentar alcanzarlo con un taxi y que no saliera al día siguiente porque las vías se habían roto, me ocurrieron a mí solo. Pero estaba empeñado en llegar a San José porque allí me esperaba **Santiago Lusardi**. Efectivamente, Santiago Lusardi (con una sola ese), existe y se parece bastante al protagonista inventado para esta novela. Su vida, quizás, ha sido aún más emocionante que la que yo creé en base a unos pocos datos anecdóticos. Joven director de orquesta y coros, proveniente del mundo de grupos cristianos de base, se lanzó a la aventura de irse con su novia Clara a vivir a las misiones a dirigir una orquesta de niños bolivianos en San José de Chiquitos. Yo lo conocí en Venezuela, él me invitó a conocer su pequeño mundo y me empeñé en aceptar la invitación. Fue una experiencia emocionante ver cómo la música clásica llenaba la vida de niños que no tienen ni televisión y para quienes Vivaldi podría ser, quizás, un autor italiano actual.

El maestro español que fue a dar clases a aquel pueblecito perdido, evidentemente, era yo (habría que decir mejor: «también era yo», porque en casi todos los personajes, como se está viendo, siempre hay algo de mí). Porque estuve diez días dando clases de técnica de Dirección para todos los jóvenes directores de los pueblos cercanos. La Confederación Andina de Fomento tiene contratados a jóvenes directores y directoras para que mantengan vivos los grupos de instrumentistas que hay por toda la región. Como no tienen formación directorial a todos les vinieron magníficamente mis clases de técnica y en algún caso, incluso, alguna se volvió a su país para intentar dedicarse a ello profesionalmente.

Colegio Marista. En San José de Chiquitos, Bolivia, efectivamente, existe un colegio de los Hermanos Maristas. Cuando en mi viaje de 2008 conocí este centro reconocí el lugar como aquel que siempre había visto en las fotos de mi colegio (yo estudié en los Maristas de Málaga) cada vez que se hacía una campaña de ayuda económica. Realmente era una ayuda misionera porque la zona se llama de las Antiguas Misiones porque fue allí donde los jesuitas se instalaron antes de ser expulsados de todos los territorios españoles en 1767. Los jesuitas, precisamente, fueron los que

introdujeron la tradición de tocar instrumentos de cuerda (a la mayoría de los lectores les vendrá al recuerdo la película *La misión*, donde se ve en algunos momentos el funcionamiento de coros e instrumentistas en las misiones jesuíticas).

Ñuflo de Chávez. Su historia como fundador de San José de Chiquitos es cierta y es tal como se relata en esta novela. El cerro desde donde se contempla un auténtico océano de bosques y donde se asomó el expedicionario esperando ver el mar (y donde los personajes protagonistas de esta novela hacen el amor) existe y es de una belleza sobrecogedora.

El accidente de tren es inventado.

Lajos Trapolyi, el director de la orquesta de Lausanne que ayuda en un principio a Cecile en su proyecto de dirigir, es el mismo personaje de mi anterior novela *Sabor a chocolate*, aunque no coincide en las fechas (¡licencias de autor!).

Los funerales de la Mama Grande. En el capítulo 68 se cuenta lateralmente el descubrimiento de Cecile de la literatura de García Márquez. Era el año 1982 y tenía su lógica descubrirla por entonces. Yo también descubrí a García Márquez (Gabriel García Márquez tuvo un tiempo en que no fue conocido, por ejemplo en el siglo XIX) empezando por esa obra, *Los funerales de la Mama Grande*, en un viaje volviendo en tren desde Francia, donde con mis últimos francos me compré ese librito que me dio a conocer ese mundo maravilloso del que luego leí toda su obra íntegramente.

La escena en que Cecile acalla a un clarinetista (todos los instrumentistas de viento suelen decir siempre que con su instrumento no se puede tocar más piano —no han escuchado, obviamente, el clarinete de la Orquesta del Diván [2009] que dirige Barenboim) me ocurrió, evidentemente, a mí con un instrumentista de una de las grandes orquestas de Venezuela.

Como se ve, las historias se tejen con trozos del pasado y con la imaginación.

El número de 27 candidatos para cinco plazas es exactamente el mismo número que hubo en la prueba que yo pasé para entrar como alumno de Dirección de Orquesta en el Peabody Conservatory de la Johns Hopkins University de Baltimore, en Estados Unidos.

Maurice Désormière no es el profesor de Dirección de Orquesta del Conservatorio Nacional de París, aunque he de reconocer que existió un director llamado Roger Désormière (nació en Vichy, Allier, el 13 de setiembre de 1898 y murió en París el 25 de octubre de 1963, el mismo año en que nació nuestra protagonista). Fue un director de orquesta y compositor francés. Es conocido por haber dirigido los Ballets Suecos y los Ballets Rusos y por haber sido uno de los primeros en grabar, y quizás el

mejor, en 1941 la ópera de Debussy *Pelléas et Mélisande*. Sirvan mis citas de su homónimo para homenajearle.

«**Paciencia e ira.**» La filosofía de esta leyenda es la que yo me apliqué cuando estudiaba la carrera de Dirección de Orquesta. Según los planes de estudio de mi época, esa carrera constaba de diecisiete cursos que yo tuve que cursar religiosamente y que me hicieron terminar la carrera con treinta y dos años. Como es de imaginar, me pareció un tiempo extensísimo, desesperante, y mi fuerza se sostenía en el amor a la música y a la dirección de orquesta, pero en mi entorno todo era adverso: mis amigos se iban situando profesional y sentimentalmente, mientras yo seguía estudiando en una carrera sin fin (todo esto se cuenta con más detalle en mi novela, aún sin publicar, *Martín y Martina*) y apoyándome mentalmente en mi lema «paciencia e ira»: paciencia para aguantar sin rendirme los diecisiete años de estudios reglados, e ira que me haga saber que algún día podría triunfar en mi profesión y demostrar a todos los que intentaron desanimarme («¿Por qué no te buscas un trabajito?», «El que mucho abarca poco aprieta», «Mira a tus amigos que ya están casados y situados», etc.) o a los que no creyeron en mí que mi largo camino de estudios había tenido un sentido valioso.

Como queda demostrado, pues, Cecile Goldberg *también* soy yo.

Gilbert Chifflet no existe. Es un personaje totalmente inventado. Lo imaginé físicamente como el actor francés Jean-Pierre Léaud, que hace el papel de Antoine Doianel en la película *Besos robados* de François Truffaut. También había sido su protagonista en *Los 400 golpes*, en el *sketch* de *El amor a los veinte*, en *Domicilio conyugal* y en *El amor en fuga*, pero yo lo imaginé con la edad de *Besos robados*. El nombre y apellido lo seleccioné de una lista de nombres y apellidos franceses que busqué por Internet. Me interesaba darle una personalidad con el nombre (sobre todo en este tipo de técnica literaria en el que hay tan pocas descripciones y definición de caracteres) y busqué una combinación que en castellano resultara ligeramente ridícula. En especial el nombre de Gilbert me recordaba a un compañero de clase del colegio que se llamaba Gil de apellido y al que llamábamos Gilito, y cuya característica principal era que para mí y mis amigos era muy tonto. Esto me sirvió para imaginar sus reacciones y construir en mi interior su personalidad. El apellido Chifflet no hacía más que confirmar para el lector español su deriva hacia la «chifladura», hacia lo ridículo. Aunque para compensar lo hice profesor de Estética. Realmente, éste ha sido un personaje en el que me hubiera gustado indagar porque para mí contenía una riqueza de matices que me daban juego, un juego muy postmoderno: intelectual pero tonto, amoroso pero un canalla. Quizás en otro libro.

Rabat. Conozco esta ciudad bastante bien porque estuve allí un mes dirigiendo una orquesta y un coro, mezcla de españoles y marroquíes, y

tengo un buen recuerdo de las calles del mercado y del centro de la ciudad. Me gusta mucho el mundo árabe, lo siento como si fuera parte de mi infancia, de hecho, el centro antiguo de las ciudades andaluzas de hace cuarenta años, de mi infancia, se parecía demasiado al actual escenario ciudadano marroquí. Y en sus calles me siento como uno más.

En ese viaje a Rabat, mi amigo Fran, viola de la orquesta, buscó y se compró una viola en la tienda de un carpintero. Todo el proceso de hallazgo, revisión y compra de la viola fue muy misterioso y extraño (¿qué hacía una viola en una carpintería!) y esas imágenes se me quedaron impregnadas en el recuerdo y me fue fácil echar mano de ellas para contar la búsqueda del violonchelo azul.

Pruebas de admisión al Conservatorio Superior. Durante el curso 2008-2009 he tenido una alumna particular de dirección de orquesta que se estaba preparando las pruebas para entrar en la carrera de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Graz, en Austria. Fue una coincidencia amable que surgió mediada la escritura de la novela y que pensé que me iba a ayudar a configurar el personaje y sus peripecias. Mi alumna no se parecía físicamente a la Cecile que yo imaginaba, pero sus preocupaciones, pensé, seguro que podrían ser similares. No me sirvió de mucho en lo intelectual, pero sí que me sirvió para poner el repertorio de las pruebas de admisión. En las pruebas que está preparando Cecile en el capítulo 77 debe interpretar el «Intermezzo Interrupto» del Concierto para Orquesta de Bartók y el primer movimiento de la Sinfonía nº 2 de Beethoven, ambas obras que tuvieron que defender los alumnos de este conservatorio en las pruebas de junio del 2009. La otra, la *Obertura Manfred* de Schumann, la tuve que interpretar yo en Baltimore para entrar en el Peabody Conservatory de la Johns Hopkins University.

¿Cómo es España? El seco diálogo del capítulo 80 en el que se dice:

«—¿Cómo es España? —le preguntó Cecile a su padre.

»—Sucia.»

es, ante todo, un pequeño juego de referencias con *Sabor a chocolate* y con *Seda*, de Alessandro Baricco, de quien esta novela hereda el estilo. En el capítulo 4 de *Seda*, aparece un diálogo similar:

«—¿Cómo es África? —le preguntaban.

»—Cansa.»

Me gustó mucho el reto de resumir todo un continente en una sola palabra y lo probé en el capítulo 58 de *Sabor a chocolate*:

«—¿Cómo es Europa? —le preguntó una vez Eleanor a su tía Alma.

—Antigua —le dijo.»

Y ahora me tenía que enfrentar a resumir cómo era España a comienzos de los años 80. Indudablemente, España, sobre todo en las ciudades en las que llueve poco, muestra una permanente sensación de ser mucho más sucia que cualquier ciudad Suiza. Es verdad que en Suiza

siempre ha habido una economía más pujante (no voy a entrar en el *cómo* de la cuestión) que ha debido de hacer que, primero, la gente esté más educada y, segundo, haya más dinero público para mantener las infraestructuras en perfecto estado. Me fascinaba ya hace veinticinco años ver las aceras de las ciudades suizas, perfectamente diseñadas con sus pequeños canales para que baje el agua y con sus pequeñas rampas para minusválidos. Hoy, cuando España se está poniendo al día en el diseño y cuidado de las calles y veo las costras de suciedad pegadas en las aceras (sobre todo desde Madrid para abajo) pienso, simplemente, que en España llueve poco. Porque los servicios de limpieza creo que son bastante eficientes y los ciudadanos más cuidadosos, pero la sensación es de mugre incrustada. (¡Qué larga e inútil digresión!). Ítem más, cuando, después, en el capítulo 81 se habla de la plaquita atornillada en las ventanas de los trenes en la que decía: «Prohibido escupir», quizás algún joven desconocedor de esa época crea que ha sido una exageración mía, pero todos los mayores de cuarenta seguro que lo recordarán si montaron en tren por entonces. Lo que indica la distancia real de la España de entonces a la de ahora.

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid efectivamente estuvo en los bajos del Teatro Real durante muchos años. Yo no estudié en ese edificio sino en el del Reina Sofía, junto al museo homónimo.

Un profesor dictando apuntes de Dirección de Orquesta. En el capítulo 81 se habla de que Cecile pasa junto a la clase de Dirección de Orquesta del Conservatorio de Madrid y oye a un profesor dictando apuntes. Por surrealista que esto pueda parecer, esta situación se dio durante años en las clases a las que no podía asistir el maestro García Asensio, con el que, como ya he dicho antes, estudié. Dejaba a un profesor ayudante que tenía para que nos dictara sus apuntes. Y éste, el profesor Portela, cumplía esa misión al pie de la letra. Los que llegábamos tarde a clase solíamos mirar por la ventana y, si estaba «el Portela» dictando apuntes, nos íbamos directamente al bar del conservatorio. Lo que intento dejar claro, además, es que para mí en esa aula se daba la mejor técnica de Dirección de Orquesta del mundo. Aunque no por apuntes.

Casarse en el Mirador de San Nicolás. Cecile «vagabundeó por las pequeñas calles empedradas del Albaicín y cuando llegó a un fabuloso mirador desde el que se contemplaba toda la Alhambra y vio que en la plaza había una ermita, se dijo:

»—Aquí me casaré algún día. Y cuando salga por el pasillo central veré el palacio árabe y sentiré que mi vida es un maravilloso cuento.»

Por mi cercanía como malagueño con Granada he tenido buenas amistades en esa ciudad y tuve una amiga que me contó que desde pequeña ése había sido su sueño. Y lo consiguió. Esta escena, pero más

desarrollada, aparece también en mi libro aún sin publicar *Martín y Martina*.

El Colegio Marista de Granada. Lo conozco, he estado varias veces en campeonatos deportivos cuando era estudiante. Estudié en los Maristas de Málaga y luego, por razones casuales, llegué, incluso, a ser profesor en el de Sevilla. De eso trata mi próxima novela, ya terminada, vendida, pero aún sin editar.

El pequeño Sébastien no reconoció a su madre después del viaje. Como se está viendo, y ya expliqué antes, las historias se forman de pequeños hechos conocidos y de otros inventados. Éste es uno más de los primeros. Recordé que una pareja de amigos salió de viaje durante cuatro días teniendo su hijo no más de un año y cuando volvieron él nos lo reconoció o hizo que no los reconocía y prefirió quedarse en brazos del abuelo. Esta escena se me quedó grabada y me da miedo cada vez que imagino que me pueda ocurrir a mí con mi hijo.

Quinta Sinfonía de Beethoven. Cecile tiene que dirigir esta obra en su siguiente intento para entrar en el Conservatorio Superior. Por la fecha en las que estaba escribiendo este capítulo estaba yo dirigiendo esa obra en ensayos y en un concierto que di el 27 de marzo de 2009. Me fue fácil llenarme de fuerza para contar en este estilo tan parco lo que suponía para mí estar ante la orquesta dirigiendo esta obra tan emblemática en la Historia de la Música.

Cecile baila con su bebé el tercer movimiento de la Cuarta Sinfonía de Gustav Mahler. Evidentemente yo también lo he bailado con mi hijo de sólo tres o cuatro meses. Y he de reconocer que ha sido uno de los grandes momentos de mi vida. Esa música, obviamente, no es de baile, pero yo la he bailado lentamente casi desde que la conozco. Creo que te mece suavemente y que es muy fácil sentirse uno con ella. Yo, además, la amo profundamente. La versión que suelo bailar, además, es la que dirigió mi maestro, Enrique García Asensio, y creo que tanto él como la Orquesta de Radio Televisión Española tuvieron un momento milagroso en esa ejecución. Si al amor a la música se le suma el amor a tu hijo, tan pequeño, tan dulce, apretado con su carita contra ti, es fácil de comprender que ese baile signifique la felicidad plena.

Los atentados del 15 y 17 de septiembre en París fueron un hecho histórico que conmocionó a la sociedad francesa. Consultando los datos históricos de esas fechas me los encontré y los introduje en la novela haciéndolos, de pronto, eje central de la obra. Para los que escriben planificándolo todo previamente que sepan que esto surgió por la coincidencia de hechos y fechas. Y era genial porque en el capítulo anterior vemos la unión maravillosa entre Cecile y su hijo y una página después, tras ese clímax de amor, contemplamos su muerte inesperada (incluso para mí). Creo que esta manera de escribir sin planificar es mucho más

emocionante para el propio escritor (y por ende para el lector) porque encuentra los hechos según se van desarrollando y eso le hace disfrutar, y cuando un profesional, sea del ramo que sea, disfruta en su trabajo todo sale mucho mejor y más lleno de vida.

Realmente, el atentado fue reivindicado en Beirut por el Comité de Solidaridad con los Presos Políticos Árabes, que pedían la liberación de dos libaneses y un armenio encarcelados en Francia. Pero, por supuesto, la bomba, esa bomba, no la puso ninguna Margot Kaufman.

La verdad es que hasta ese momento de la historia el bebé se había llamado como el mío, que nació casi cuando comencé a escribir esta novela. Pero cuando llegué aquí y *tuve* que matar al hijo de Cecile, le cambié rápidamente el nombre y arreglé en el comienzo lo necesario para justificar su (nuevo) nombre: Sébastien, como llamaban a Bach.

Largo e mesto de la Sonata N° 7 para piano de Beethoven. Cuando Cecile está convaleciente del atentado y de la pérdida de su hijo el padre toca este movimiento de la Sonata de Beethoven. Les aconsejo que lo escuchen con atención. Es un mundo denso y profundo que muestra la medida universal de su compositor. Pero no lo escuchen en la versión de Barenboim, lo toca como un funcionario; escúchenlo en la versión de Alfred Brendel, a ser posible en la de su grabación de 1973.

El padre de Cecile usa la música como medio de comunicación con su hija. Respeta su duelo tocando piezas lentas, como el movimiento de la Sonata de Beethoven o el *Andante* del *Concerto Italiano* de Bach, un *bajo ostinato* triste y lento lleno de belleza que usa como enlace para tocar el tercer movimiento, el *Allegro vivace*, que le está diciendo a ella «la vida continúa». Bach puede ser un magnífico antídoto contra la depresión. Buenos ejemplos son el primer movimiento de la *Cantata 147* y el del *Oratorio de Navidad*.

El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru existió realmente (en Perú, no en Bolivia) y efectivamente fue fundado por Víctor Polay Campos. Los datos biográficos que se cuentan de él también son históricos. No, por supuesto, los del final de la obra. La verdad de su final es que fue capturado en Lima el 9 de junio de 1992 y recluido en el penal de Yanamayo-Puno, Perú, y luego trasladado a las instalaciones de la Base Naval del Callao, donde cumple cadena perpetua. No hay noticias de que haya muerto. En 2009 sólo tiene cincuenta y ocho años.

Las conexiones entre grupos guerrilleros de distintos países no sólo son inventadas por mí sino que no sé si son o han sido posibles alguna vez. Éste es uno de esos giros que el escritor hace esperando que los lectores puedan creérselo o, como mucho, no darle muchas vueltas. Alguna vez hemos oído en los informativos sobre conexiones en México entre ETA y otros movimientos revolucionarios o que terroristas de unos países eran entrenados por terroristas de otros países. Siempre me ha costado creer eso.

¿Qué es, una convención de *malos*? «Hola, venimos a que nos enseñéis a matar.» «Vale. ¿Vosotros también matáis a capitalistas?» «No, nosotros matamos a los del país vecino porque gobiernan el nuestro con un truco llamado Democracia.» «Ah, vale. Da igual, toma esta metralleta y apunta allí.» No sé, esto parece un diálogo de Woody Allen en *La última noche de Boris Grushenko*.

El discurso sobre la función del director de orquesta que el profesor da en el capítulo 101 es aproximadamente el que doy en mis clases, pero resumido. Creo que es una visión del hecho en sí del concierto poco conocida pero muy acertada y esa visión dirige mi actividad como director de orquesta.

Réquiem de Fauré. Ésta es la obra que Cecile dirige en el capítulo 103 como prueba para el concierto en el que sería abucheada. Con esta exquisita obra tengo una relación muy especial porque fue la primera gran obra que dirigí con coro y orquesta. Había dirigido ya antes muchos conciertos pero éste fue mi primer *gran concierto*. Fue con la Orquesta Sinfónica Ciudad de León y yo era ya un adulto de veintinueve años, pero recuerdo la sensación clara de estar dirigiendo a una gran orquesta y a dos coros y sentir: «Soy demasiado joven para hablar sobre la muerte, para sentir el peso de su significado.» Esto lo llevo sobre mi conciencia porque me pareció que defraudaba a la música (no a los músicos o al público porque lo dirigí impecablemente); la pieza me encantaba pero yo no estaba preparado anímicamente para entablar un diálogo con ella. Por mis venas corría vida e ilusión, no muerte y miedo. Por eso me pareció adecuado en la novela hacer decir al profesor que ella, Cecile, podría dirigirla porque sabía lo que era la muerte.

A comienzos de los años ochenta el movimiento de la reconstrucción de la música con criterios históricos estaba apareciendo y por eso me pareció adecuado situar la elección de un niño como cantante por parte de Cecile; hasta esa época siempre lo habría cantado una soprano. Ahora, la mayoría de las grabaciones son con niño. De esta manera situaba la cuestión musical en su época y me permitía inventar para Cecile una chulería.

El abucheo en el concierto de Cecile no es un hecho histórico, pero la realidad, no de aquella época sino incluso la de ésta, es un abucheo enmascarado porque la realidad nos demuestra que son decenas de mujeres las que estudian Dirección de Orquesta y ninguna o casi ninguna ha alcanzado la titularidad de orquesta alguna. En España hoy por hoy no hay ninguna (ha habido una en la Orquesta de Cámara de Madrid) y en Europa son escasísimas, menos de un 5%, contando las orquestas de muy segundo nivel. Pido disculpas a los parisinos por plantear la escena del abucheo en su ciudad, pero por muy abiertos que parezcan, en 1988 tampoco había ninguna mujer en Francia que fuera directora titular de ninguna de sus

principales orquestas. Y esta reivindicación no surge por mi parte porque sea un feminista a ultranza sino porque considero el fenómeno de la música tan independiente de géneros, razas y religiones que no puedo asumir que esté habiendo tanta gente (¡y de la cultura!) que no comprendan que la música puede ser sentida y expresada por igual por cualquier ser humano. Sinceramente, espero que el fenómeno de la segregación de las mujeres en el pódium directorial acabe en los próximos diez o veinte años.

Le Figaro. Realmente no conozco la prensa francesa, me suena este periódico y sé que debe de ser uno de los importantes, aunque no conozco si tiene deriva ideológica alguna. Pero lo propongo en la novela porque la periodista Isabelle Schmidt sí que existe, trabaja actualmente en ese periódico y es una buena amiga mía.

Venecia. Me gusta Venecia, ¿a quién no? La he visitado muchas veces en mi vida e incluso fui (oh, tópico) en mi luna de miel. No fui al Hotel Villa Laguna pero desde la isla de Lido comprendí que era allí donde me gustaría alojarme la próxima vez que fuera porque, como se cuenta en la novela, se divisa San Giorgio y el Gran Canal y las torres de la plaza de San Marcos. Tengo idea de que mi próxima novela se desarrolle en gran parte en Italia y en una parte sustancial en esta bella ciudad medieval.

El encuentro en París. Yo tuve en mi juventud un encuentro en París parecido al que se cuenta en los capítulos 122 a 125. Llegué en tren desde Madrid a la estación de Paris-Austerlitz, nos alojamos en el Hotel Champlain en la rue de Rome y, bajando por la escalinata de la estación de Paris-Saint Lazare, nos besamos. «Beso en París, como la foto de Doisneau», le dije. Por la noche fuimos al viejo restaurante de la place du Tertre, en Montmartre, y le pedí a la vieja que cantara la canción de *Los viejos amantes*.

Como se vuelve a ver, esta novela es en gran parte retazos de mi vida transformados para construir una historia.

La amante de Gilbert Chifflet, Carole Delafon, es una amiga de Isabelle Schmidt, la periodista de *Le Figaro*. La conocí (perdonen el tipismo) en la Feria de Sevilla. Me la presentó, le dijo que yo era el autor de una novela española que se había vendido mucho y directamente me dijo que quería ser un personaje de mi próxima novela. Estuve de acuerdo. Pero le dije: «Serás la mala de la novela.» Y a ella le encantó la propuesta. Luego no le saqué mucho juego, aunque estuve barajando distintas escenas en las que ella volvía a salir pero no me cuadró bien. Lo siento, Carole, al menos apareciste en la novela y creo que al lector le gustó que lo hicieras porque equilibraba el posible dolor que Cecile le iba a hacer padecer a Gilbert cuando lo dejó a los pocos meses de estar casados.

He tenido varios encargos de incluir personajes. José Antonio y Estrella, unos amigos del Coro de la Universidad, me lo pidieron tras leer *Sabor a chocolate*. Los tuve en una ficha que miraba de vez en cuando por

si me daban juego para algo, pero al final no entraron. Igual me pasó con Cristina y Carlos, dos jóvenes que vinieron a pedirme autógrafos a la puerta de mi aula en la Facultad. Me sentí tan conmovido por el gesto de ver que habían ido hasta allí (no eran de mi Facultad) que me puse nervioso y les prometí, con toda la buena voluntad del mundo, que en mi próxima novela habría dos personajes que se llamarían como ellos. Los anoté y les hice una ficha. Pensé que serían dos cooperantes españoles con los que se encontraría Cecile en Bolivia, pero las escenas de San José de Chiquitos fueron muy intensas y no me cupo nadie. Luego, como la obra casi no se desarrolla en España, me fue muy complicado incluirlos. Mis disculpas.

La señora Lili y su hija Lourdes han existido en mi vida con una importancia enorme. En realidad, la Lili que yo conocí se llamaba Lilí (con acento agudo, en francés no lo lleva pero se pronuncia igual) y fue la primera madre que me contrató como profesor particular de piano para su hija. La coincidencia de que los nombres Lili y Lourdes pueden entenderse también como franceses me permitió trabajar con ellos sin problemas, aunque a Miguel Ángel, su marido, le traduje el nombre. Lilí tenía una gran casa, no una mansión en la Isla de Saint-Louis en París, y me ayudó y animó en mi etapa de estudiante. Su familia y amigos terminaron siendo para mí mi familia y amigos y no tengo para ellos más que agradecimiento.

La Heladería Berthillon. En un viaje reciente a París (realmente fui en avión desde Sevilla a tomar café y me volví en el mismo día), mis tíos me llevaron a la Heladería Berthillon en la Isla Saint-Louis, en medio de París, junto a Notre-Dame, y me fue fácil después idear la escena de la casa de Lili y de los conciertos enfrente de la heladería donde suele haber colas para comprar sus helados.

La Orquesta de la Isla nunca existió. Aunque quizás algún día, si me instalo en París, la forme.

La vida, un caos. No quiero dejar de señalar que esta expresión y algunas parecidas que aparecen durante la obra me vienen inspiradas directamente del escritor norteamericano William Saroyan, al que adoro. En sus relatos «*Risa*», «*Hombre*» o «*Yo sobre la tierra*», del libro *El joven audaz sobre el trapecio volante* suele utilizar este tipo de expresión y cuando me vienen a la cabeza sé que es recuerdo de la lectura de sus páginas.

Inventar es copiar. Lo han dicho muchos grandes hombres de la historia.

Pasarse la batuta a la mano izquierda. En el examen final, Cecile, dirigiendo, se pasa en un momento determinado de la obra la batuta de la mano derecha a la izquierda. «Era una chulada.» Esto fue lo que hice en mi examen final de carrera y mi maestro también se cabreó conmigo. Un par de días después le escribí una larga carta explicándole por qué lo hice. Busqué la carta que le envié a García Asensio en junio del 96 para incluirla

en la novela pero no la encontré (por supuesto la tiene él, pero como por entonces ya escribía en ordenador pensé que a lo mejor la tenía). Le decía que siempre había soñado con estudiar Dirección de Orquesta, ése era mi primer gran paso. Sabía que dirigir después era complicado pero lo real, lo auténticamente conseguible por mis propios méritos era llegar a estudiar la carrera y terminar esos interminables diecisiete años de estudio. Dirigir aquel concierto final no era para mí estar asustado buscando una buena nota o aprobar sino disfrutar de aquel momento final de mi vida como estudiante de Dirección de Orquesta. Y lo hice.

Debo contar como elemento anecdótico que a quien peor le cayó que me cambiara la batuta de mano fue a la directora de la Orquesta de Cámara de Madrid, la única directora titular de España, que estaba en el tribunal.

Argentina. Todas las escenas de Argentina son inventadas. Estuve en Buenos Aires hace mucho tiempo y tengo un recuerdo vago. El auténtico Santiago Lusardi (con una ese) ha trabajado con grupos cristianos montando musicales, pero nunca lo he visto en esa actividad. Yo sí canté en los grupos de misa de mi colegio y el ambientillo lo conozco perfectamente.

Todo el juicio es inventado. Me preocupa que haya salido muy cinematográfico. Mi intención durante toda la obra es que las escenas sean poéticas, no reales, y que sea el lector quien aporte todo lo que falta. Esta misma intención la tuve con *Sabor a chocolate* pero luego mucha gente me dijo que la leyó como viendo una película. Sinceramente, yo creo que eso depende de la imaginación del lector. El que esté muy influenciado en su imaginación por el cine lo verá como un guión de película; el que esté más influenciado por la literatura entenderá el estilo, creará sus propias imágenes y aportará la escenografía y la constitución de los personajes y todo lo que conllevan las elipsis de la obra de la manera más creativa que pueda. Pero reconozco que cuando Cecile se levanta en la sala del juicio y le grita a su amiga: «¡Eras mi amiga!, eras mi amiga», yo también lo vi como una escena de película.

La Misa-tango. El verdadero Santiago Lusardi está deseoso de dirigir esta obra. Al menos la ha dirigido en la ficción. Y esperemos que la dirija en la realidad muy pronto.

La Tercera Sinfonía de Brahms. Dirigí esta sinfonía en la primavera del año 2008 con una gran orquesta venezolana y la grabé en un disco que está pronto a salir. Como ya se pueden imaginar, mi versión del primer movimiento es mucho más rápida que ninguna de las versiones de todos los discos que tengo: ¡en la partitura pone «*Allegro con brio*»! ¿Por qué todos la dirigen tan lento?

El impulso de llevar su orquesta al conflicto de Yugoslavia me gusta mucho en la novela. Me gusta que tenga la idea, que llame a sus compañeros, que se llene de la ilusión bárbara de ayudar a los demás en

situación de penuria con su orquesta, con lo que ella ama. Y que luego no pueda hacerlo y la realidad se le imponga. Creo que esto hace del personaje algo más humano y que todos podemos sentirnos identificados con ese arrebatado por ayudar, que luego está minado de impedimentos que al final nos hacen desistir. Este rasgo en ella mantiene viva, desde mi punto de vista, la construcción del personaje: es una mujer apasionada, encerrada en una coraza de joven mujer suiza. Ésta que ahora quiere irse a Yugoslavia a ayudar besó a Santiago cuando lo vio. Es la misma y el gesto es el mismo y su vida se define por esos impulsos.

Conozco la cárcel porque en mi juventud fui «voluntario de prisiones». Íbamos con un cura que intentaba hablarles a los presos del concepto de «alianza» en el Antiguo Testamento, mientras los jóvenes, admiradores de la Teología de la Liberación, intentábamos que se desahogaran contándonos su vida. Fue una experiencia dura. La cárcel me parece una hipocresía, no está hecha, como dice la Constitución, para la resocialización y reinserción de los presos, sino para acallar la sed de venganza de la sociedad. Sigo estando con Sócrates: nadie es culpable sino ignorante de lo que es el bien y lo que es el mal.

La adopción. Tuve dudas sobre este tema y consulté a una especialista amiga mía, Elena, que me asesoró. No había forma jurídica para solucionarlo pero sí forma real. Lo bueno de no escribir una novela con un esquema previo es que ante un problema como éste tengo que buscar una solución que, en este caso, me obliga a llevar a los protagonistas de vuelta a Suiza para poder estar en el mismo ámbito jurídico que su hija adoptada *de facto*.

La Escuela Elemental de Música Ernest Ansermet, donde Cecile comienza a dar clases, no sé si existe. Por mi parte me la he inventado, pero podría existir porque Ansermet ha sido el más famoso director de orquesta suizo y su nombre debe de estar en muchas instituciones musicales. En esa escuela, Cecile oye la orquesta desafinada que dirige el profesor Octav Calejou. Esta referencia es una pequeña maldad por mi parte porque el nombre es muy parecido al de un director de orquesta con el que tengo una vieja querrela que dura ya más de veinticinco años. Lo he puesto en la obra como muchos pintores ponían imágenes de sus enemigos sociales en el infierno o como han hecho muchos otros escritores antes que yo. Pasado tanto tiempo desde la querrela, espero que se lo tome con humor y deportividad: mucho más me ha jodido él cada vez que me ha suspendido cuando me he presentado a la Cátedra de Dirección.

Celibidache. La técnica de Dirección de Orquesta que yo aprendí con Enrique García Asensio y que utilizo dicen que procede del maestro rumano Sergiu Celibidache. Yo nunca he mitificado a nadie ni en este campo ni en ningún otro, todos son seres humanos falibles, tan falibles como yo. Realmente, la técnica que me enseñó García Asensio es

magnífica, la mejor que he conocido después de haber estado con muchos profesores en distintos continentes, y por eso siempre he valorado la figura de Celibidache. Pero recientemente —cuando estaba terminando de escribir esta novela— he podido ver un gran documental en televisión sobre su persona y sus enseñanzas. El reportaje, que pretendía ser laudatorio, lo mostraba en ensayos y clases con sus alumnos y, desde mi punto de vista, cualquiera que supiera un poco sobre la cuestión podría darse cuenta de que estábamos ante un loco iluminado. Creyente católico con derivaciones zen que creía saber dónde estaba la verdad en el arte (aunque nunca era capaz de explicarla de manera comprensible), y regañaba continuamente a sus alumnos. Yo lo conocí en Madrid cuando vino a dar una conferencia a la Residencia de Estudiantes de la Institución Libre de Enseñanza, y le pregunté por la Fenomenología (yo acababa de terminar la carrera de Filosofía) de la que tanto se decía que él utilizaba. No contestó ni una palabra. Y luego le hizo un feo discursivo a mi maestro, García Asensio. Cuando terminó la conferencia, García Asensio nos cogió por el hombro en la puerta de la Residencia a mí y a otros cuantos alumnos de Dirección que habíamos ido a la charla y nos dijo: «Vámonos de aquí, que ya nos han dado a todos por culo.»

Siempre he creído que Celibidache le dio a García Asensio buenas pistas para construir una técnica de Dirección, pero que fue el maestro español el que sistematizó sus enseñanzas (los famosos «apuntes») e hizo de aquello un auténtico *corpus* técnico.

El final. Terminé de escribir esta novela en el rodaje de una serie/*reality* en la que participé como profesor/actor y que se emitió en otoño del 2009 en Antena 3, llamada «*Curso del 63*». Los actores teníamos una sala grande de espera para los tiempos muertos entre toma y toma (que a veces llegaban a ser de cuatro horas) y allí me llevé el portátil y escribí tranquilamente durante horas. A veces, los otros actores, que iban entrando y saliendo según necesidades de guión o formas de recreo, se juntaban y charlaban de sus cosas. Yo casi nunca participaba de sus conversaciones porque me parecían vanidosas o insustanciales. Cuando estaba llegando al final de la escritura de la novela coincidió con que se juntaron unos cuantos y se pusieron, como siempre, a hablar (casi ninguno tuvo la buena ocurrencia de traerse un librito). Respetando su derecho a hacerlo pero queriendo no oírlo se me ocurrió hacer algo que no hago nunca y que me tengo totalmente vedado: escuchar música mientras escribo. Para muchas personas la comunión de estas dos actividades es de lo más habitual, y respeto su consideración sobre este asunto, pero para mí (¡que soy músico!) la música es un lenguaje que se pasa todo el tiempo diciéndome cosas. Es como si oyera hablar a alguien en mi idioma mientras intento leer: me molestaría e impediría que me enterara de lo que leo; aunque sé que mucha gente puede leer o escribir oyendo música porque la música le suena como

si oyera hablar a alguien a su lado en chino (pero es que ¡yo sé chino!, ¿me entienden?). Bueno, el hecho es que para no escuchar a mis compañeros me puse los auriculares y me dispuse a elegir una obra que acallara el sonido exterior. Casi siempre utilizo la Sinfonía nº 3 de Henryk Górecki, que es una plasta de música lenta donde nunca pasa nada y me puede servir para tapar el fondo (en casa tengo un CD de sonido de olas rompiendo contra las rocas y la playa), pero se me ocurrió poner la propia música que iba a dirigir Cecile Goldberg en su concierto final. Escuché el *tempo lento* de la obra al menos tres veces de manera seguida y escribí y me emocioné hasta el tuétano. Escribí llorando desde el capítulo 175, cuando ella se prepara en el hotel para caminar sola hasta la sala de conciertos. Cuando caminaba y se encontró a su familia (¡recuerden que yo tampoco lo sabía cuando lo estaba escribiendo, que para mí también fue un descubrimiento como para ustedes!) lloraba a lágrima viva (no me importaba que me vieran mis compañeros de reparto, de todas maneras, estaban tan concentrados en sus egos que no se habrían dado cuenta de que yo estaba allí muriéndome hasta que el cadáver hubiera olido y les hubiera molestado al inhalar el humo de los cigarrillos que no pararon de fumar). Como yo ya estaba llorando de esa manera, no pude dejar de pensar en eso y añadí al texto: «Esto parece una película italiana —dijo entre lágrimas y risas su madre.» Luego escribí el capítulo en el que toman el té. Y cuando la niña dice «con canela» (¡yo no sabía que lo iba a decir!) vuelta a llorar y Rachmaninov sonando en mis oídos y mi sensibilidad a flor de piel. Y toda la familia allí abrazada (mientras yo, horrendo padre, me había ido a un rodaje dejando a mi bebé de siete meses solito con mi mujer). Y luego escribí sus sensaciones mientras dirigía en el concierto (el capítulo del anuncio de que Cecile estaba embarazada aunque sí sabía que lo pondría no lo escribí hasta el día siguiente) y ahí lloré ya con espasmos de vientre, con sollozos (como lloré al final de la película *La lista de Schindler*), porque la sinfonía es maravillosa, porque estaba contentísimo de tener un hijo, porque comprendía mi vida como un hecho conjunto entre música, amor y, cómo no, literatura. Jo, cómo me lo pasé escribiendo.

Y claro, ahí me di cuenta de que la novela tenía que terminar en ese momento. No podía ponerme a contar la entrega de premios como si fuera una película de adolescentes, ella (como yo) ya había ganado porque la victoria era seguir intentándolo y, a la vez, seguir llenando la vida de cosas interesantes y emotivas, como el amor y los hijos.

Pero luego escribí **el Epílogo**. Sí, no quería que a nadie le quedara la duda de que Cecile ganó, que la prensa la apoyó y que Celibidache se tuvo que aguantar. Pero como no era un cuento fantástico, me importaba aclarar, después, que eso no arregló su vida para siempre y fue feliz por el resto de sus días. La realidad se impuso: las mujeres no son aceptadas como directoras de orquesta en Europa hoy.

Me gustó colocar la letra del *Lied Cäcilie* al final del epílogo porque siempre, cuando termino de leer una novela, tengo la sensación de que me gustaría seguir con ella, saber más, degustarla, y pensé que como último eco de la historia, al modo en que funcionan los títulos de crédito de una película donde te quedas sentado (al menos eso hago yo) escuchando la música y pensando en la historia que has visto y en los personajes y sus conflictos y sus resoluciones. Es como un dulce desaparecer. Me cuesta trabajo terminar de ver una película y salir inmediatamente de la sala a una realidad tan extraña a la vivida hasta ese momento. Con los libros me pasa igual: quiero saber más, quiero seguir en contacto con la inteligencia que me ha estado hablando durante tantas horas, no quiero desconectar. Por eso la canción me parecía muy apropiada, porque no sólo eran palabras de despedida, eran palabras poéticas, un último sabor amable.

Contenido extra. Vi una película en DVD en el verano, que me gustó mucho. Cuando terminó me quedé con ganas de más y empecé a ver los contenidos extras: tomas falsas, escenas eliminadas, y al final me tragué enterita la entrevista al director. Ya había hecho esto otras veces, pero aún estaba pensando en la novela, dándole retoques, revisando su estructura, y entonces pensé que me apetecía hacer lo mismo y escribir el *making off*, aunque no lo publicáramos después. A la editorial le pareció interesante y aquí estoy. Ahora sí, voy a terminar definitivamente. Si quieren saber algo más, consulten mi página web: www.josecarloscarmona.blogspot.com. Espero que todo el trabajo haya sido de su interés y les haya gustado.