

UN EPISODIO EXTRAÍDO DE LA VIDA DE
MARIN MARAIS



EL ROSTRO QUE TENGO ANTE MIS OJOS es amarillo, vasto, lejano, grasiento y diríase fundido en el espacio que lo envuelve. Marin Marais, con altivez, sostiene en la mano izquierda el mástil de la viola que muestra delante de él. Voy a tratar de la muda de la voz humana, del momento en el que el timbre de la voz que articulan los hombres muy jóvenes experimenta un cambio, a la vez que su sexo se acrecienta y cae y les aparece el vello. Este ensombrecimiento de su voz es lo que los define y lo que les hace pasar del estadio de muchacho al de hombre. Los hombres son los ensombrecidos, esos seres de voz oscura que, hasta la muerte, vagan errantes en busca de una vocecita aguda de niño que abandonó su garganta. Tengo presen-

te el recuerdo de un episodio de la vida de un músico de finales del siglo XVII, justo en la edad en que se separaba de su infancia.



En las lindes de los bosques, a orillas de los lagos, se puede contemplar a las ranas de zarzal que, con la boca abierta, croan de la misma manera que los hombres hablan. Los mamíferos humanos macho son objeto de una mutación sexuada sonora. En el caso de las ranas, se llaman unas a otras por medio de su croar y se estrechan de placer con sus brazos. La llamada genital es sonora, pero la voz sexuada se convierte, de repente, en voz de bajo.



En el seno de la voz humana masculina hay una barrera que separa de la infancia; una voz de bajo que separa para siempre a los hombres del ser soprano que eran antes de

que la gran marea del lenguaje los sumergiera; algo bajo que los separa para siempre del simple poder de repetir las primeras palabras de la infancia; algo bajo y oscuro que los separa de las mujeres; una cosa repentinamente más baja en su lengua, en sus oídos, en su garganta, en su paladar y bajo sus dientes que los separa de la indestructible impronta de todo aquello que los marcó en el instante en el que vieron la luz por primera vez.



No es el loco croar de la rana macho lo que, en la orilla herbosa y encenagada de las charcas, es capaz de atraer a la hembra. De repente, la gravedad de un canto hechiza el oído, la apresa y la cautiva, y si este croar atrae hacia el cuerpo que croa, es sólo porque indica el cambio de otra parte de ese cuerpo que croa. Esta otra parte también se hace más pesada, se oscurece y se hincha, y se vuelve más baja.



Lo que atrae a las hembras no es la visión de los genitales sino la audición de una pequeña modificación en el sonido de un canto. Este sonido es lo que ellas desean o, más aún, el secreto de este sonido. Lo que define la muda vocal es siempre doble, siempre redobla y siempre atormenta al cuerpo con una simetría oscura que el pudor intenta olvidar, y es más que una simetría, algo ya conyugal entre la laringe y el sexo. En la pubertad de los muchachos se da a la vez un doble decaimiento y un doble desarrollo de la laringe y el sexo. La laringe posee algo de instrumento de lengüeta; la presión expiratoria tiene algo de canto; el llamado esfínter glótico, en el momento más agudo de la infancia, tiene algo de labios cerrados, cuando se canta nasalmente, o mejor algo de labios de un sexo femenino infantil o extraordinariamente pudoroso.



El coito de la rana dura entre tres semanas (eyaculación precoz) y cuatro semanas. Sandor Ferenczi decía que de esta manera la rana prolonga el sueño de una regresión,

por así decirlo, ininterrumpida, en dirección a la cloaca materna. Añadía que era preciso colocar a las ranas muy por encima de nosotros en la escala de los seres, y reverenciar, como si de diosas se tratase, a estos pequeños antropoides verdes cuyo espasmo se prolonga por espacio de un mes y provoca la envidiosa admiración de los hombres.



Me detengo en las confusiones, en las imágenes poco afortunadas y en los cortocircuitos más que en pensamientos completos afianzados por un sistema premeditado que los sustenta. Que aquel que me lee tenga en todo momento presente que no me ilumina la verdad y que el ansia de decir o la de pensar quizás nunca se le dobleguen por entero. Confieso algo que resulta un poco costoso de decir, a pesar de que nunca es singular. Poco representa la verdad de lo que decimos frente a la persuasión que con empeño buscamos al hablar, y esta misma persuasión, que es poco, es todavía menos si la comparamos con la repetición colmada de un viejo placer que perseguimos a

través de ella. Este placer es más antiguo que la muda; es más antiguo que las mismas palabras a las que la muda afecta, o cuya apariencia metamorfosea. Y, dado que las palabras no llevan en sí su memoria, nunca lo apresan, nunca lo conceden.

PRIMERA PARTE

FUE ORDINARIO DE MÚSICA de la Cámara del rey. El niño se llamaba Marin Marais y nació el 31 de mayo de 1656. Su padre era cordelero. El niño cantaba, perteneció a la escolanía de Saint-Germain-l'Auxerrois, donde tuvo como compañero a Delalande, un año más joven que él. Era lo que en aquella época se llamaba un monaguillo. En 1672, Marin Marais fue expulsado del coro de Saint-Germain-l'Auxerrois debido a la muda de su voz y pasó a ser alumno de Sainte-Colombe, quien en aquella época era el único virtuoso de la viola de gamba. Ambicionaba imitar los «más bellos floreos de la voz humana», o al menos eso es lo que Le Blanc afirma en 1740 a propósito de Sainte-Colombe: él solo habría aportado perfecciona-

mientos tales a la técnica del bajo de viola que le permitieron imitar las alteraciones más bellas de la voz con la que hablan los hombres de mayor o menor edad.



Cabría presentar los hechos de otra manera: cuando Marin Marais, al día siguiente de la muda, bruscamente abandona toda esperanza de poder alcanza el magisterio de la voz humana, expulsado del magisterio de Saint-Germain-l'Auxerrois por este motivo, trata de alcanzar el magisterio de la imitación de la voz humana después de su muda, es decir, el magisterio de la voz de bajo; de la voz masculina, de la voz sexuada, de la voz exiliada de su primera tierra. Hora tras hora, año tras año, hasta la crisis de silencios que marcó el final de su vida, imitó la voz con el bajo de viola. Con el torso inclinado sobre el instrumento y la mano errabunda por encima de las cuerdas, este hombre se esfuerza en domeñar la enfermedad sonora, en curar la afección de la voz humana masculina; en oponer el mayor virtuosismo posible a la marea que lo arrastra y se traga la playa

sonora de la infancia, el arenal sonoro, no lingüístico, de la infancia. Domeñar la muda —que separa de la infancia— y, al hacerlo, domeñar los efectos de la muda y el abandono definitivo, marcado, oral, gutural e incesante de la infancia en la voz que se ha ahondado.



Évrard Titon du Tillet escribe: «Perdió su voz en la pubertad, como ocurre a menudo». Abandona Saint-Germain-l'Auxerrois, camina a lo largo de la orilla del Sena bajo la luz magnífica de final de estío, y vuelve a la cordelería. Un repique de martillo más profundo y más grave lo llama: es el primer maestro, al igual que un martillo de carretero fue el maestro de Joseph Haydn; el segundo maestro, para la viola, fue Sainte-Colombe; el tercer maestro, para la composición, fue Lully. Imitar hasta en la alteración que las gobierna las más bellas alteraciones a las que la emoción lanza la voz humana; volver abordable, dúctil y familiar la muda que separa de la voz afectada y poco a poco construida, afectante, de la voz afectiva, de *l'affetto* de la infancia —y que separa de la expresión y de la reali-

zación de lo que padeció esta voz—, domesticar la afec-
ción de la voz humana, de la martilleante voz paternal del
cordelero. Los dos instrumentos que Marais poco a poco
llegó a dominar fueron extraordinariamente masculinos:
un bajo y una vara. El superintendente Jean-Baptiste Lully
era para él algo así como un padre. La oración fúnebre que
Marais compuso a la muerte de este padre es sobre todo
conmovedora —más que el mismo *Tombeau de Sainte-
Colombe*— por medio de un abrupto descenso cromático:
¿hacia qué pequeño vertiginoso corte en el fondo de sí?
Marin Marais seguía el compás golpeando con una vara el
suelo durante la ejecución de las óperas de Lully.



Deja Saint-Germain-l’Auxerrois, la iglesia en la que está
enterrado Malherbe, la iglesia del canto de la sangre; la
iglesia cuyas tres campanas —Marie, Germain y Vincent—
dieron la señal de la masacre en la noche del 23 de agosto
de 1572, al llamar a cantar las laudes en la celebración del
día del apóstol San Bartolomé.



Deja Saint-Germain-l'Auxerrois, sigue la calle de l'Arbre Sec, bordea el For-l'Évêque, baja al río. Reina una luz de septiembre, es la luz mudada, a su vez también pesada y madura luz del verano que se acaba, y no la claridad seca y precisa y viva y aguda de la primavera. Una claridad llena de oros, con una suerte de espesura o bruma, también sonrojada u oscurecida.



Baja al río, ve los cerdos, las ocas y los niños que juegan en la hierba del arenal. Los pescadores, los aguadores, los hombres desnudos y las mujeres que se lavan en camisa, con el agua hasta la pantorrilla. Ve la isla, el puente, el agua que discurre sin edad más allá del tiempo, en la luz espesa, como una herida inmortal y casi aplacada a fuerza de belleza, la herida de un dios que es anterior al tiempo humano y que lo sucederá. Ve cómo el cauce de agua,

al que entonces todavía llama río, discurre hacia el Puerto de Gracia y se mezcla con las aguas del estuario que roe los acantilados y los prados de los normandos inclinados hacia el mar.



Ha perdido su voz, ha seguido la calle del Arbre Sec y bordeado la orilla del Sena. Lo ha abandonado la infancia, el verano ha terminado, se ha apresurado en llegar a casa de Sainte Colombe. Durante tres siglos no se supo nada de la obra de Sainte-Colombe. No se había conservado nada; Paul Hooreman encontró en 1966 cinco conciertos para dos violas de una belleza muy difícil y dolorosa. Sainte-Colombe, Maugars, Caignet y la mayor parte de los violas de entonces valoraban más que nada la expresión, los grandes contrastes de altura y timbre, la variedad, el énfasis y el desgarramiento de los colores, de los *affetti*. Ellos los conseguían trabajando la extraordinaria tesitura sonora, acrecentando las múltiples posibilidades sonoras que ofrecían todos los registros y las cuerdas de los instrumentos de la época (violas

de cinco, después de seis, luego de siete y más tarde de ocho cuerdas) y todas las maneras de tocarlas con el arco o el dedo, multiplicando y miniaturizando las alteraciones y su improvisación, delimitándolas tanto en la pronunciación como en el tiempo. Era preciso, una y otra vez, que se hiciesen oír varias voces simultáneamente, un alto voluble, un bajo muy pausado o sincopado, siempre contrastados, patéticos, siempre turbadores, el juego de la melodía y de la armonía que se disputan una y otra vez las partes de la obra. Jean Rousseau decía que al intérprete de viola se le encomendaba la misión de imitar todo «lo que de encantador y agradable puede provocar la voz», con la ternura, con la delicadeza, con la tristeza y con el espanto que se proponía hacer sentir. Tenía que mantener esos afectos, esas voces diferentes y al mismo tiempo siempre independientes, y aturdir a aquel que les prestase oído hasta el punto de que se sorprendiera ante el hecho de que una sola fuente sonora pudiese hablar tantas lenguas y disponer de tantas emociones.



Llego al episodio que constituye el telón de fondo de estos fragmentos de interrogaciones o de escenas que anoto o de esos enigmas que en mí residen y que me incitan a perseguirlos y a fascinarme con ellos. Quiero transcribir, de manera escrupulosa, el texto antiguo. Évrard Titon du Tillet había sido el maestre sala de la duquesa de Borgoña y también comisario de guerra, y tomó nota de mil anécdotas sobre los músicos, los pintores, los escritores y los arquitectos que había conocido o cuyas obras habían sido de su agrado. En septiembre de 1672, Marais deja la escuela de Saint-Germain-l'Auxerrois y comienza a trabajar con Sainte-Colombe; a los veinte años, en 1676, lo contratan en la corte como «musicqueur du Roy». Por tanto, es durante el verano de 1673, 1674 o 1675, cuando hay que fechar la anécdota que el antiguo comisario de guerra consignó alrededor de 1720. Sigo la edición del *Parnasse françois* aparecida en 1732; en la página 625 dice: «Sainte-Colombe llegó a ser maestro incluso de Marais pero, al cabo de seis meses, al darse cuenta de que su alumno podía superarlo, le dijo que ya no tenía nada que enseñarle. Marais, que amaba apasionadamente la viola quiso, empero, sacar aún provecho del saber de su maestro para perfeccionarse en este instrumento y, como tenía cierto acceso a la casa de éste, aprovechaba el tiem-

po en que Sainte-Colombe, en verano, se encerraba en su jardín en una pequeña caseta de tablones que había levantado en las ramas de una morera, con el fin de tocar allí la viola con mayor tranquilidad y placer. Marais se deslizaba por debajo de esa caseta; allí escuchaba a su maestro y podía disfrutar de algunos pasajes y toques particulares con el arco que a los maestros del arte les gusta reservarse para sí; pero esto no duró mucho, al darse cuenta Sainte-Colombe y cuidar de que su alumno no le escuchara más».



Esta anécdota del comisario de guerra —la cabaña, el suelo de la cabaña, casi el suelo resonador del nô— es una anécdota japonesa. Un discípulo del za-zen espía a su maestro inmóvil; es preciso encontrar la lección de este Koan. O bien es un cuento de la Grecia clásica: una mujer oculta en la llama de una lámpara la desnudez de un dios, a poco que toda desnudez no sea dios.



La barrera sonora está ante todo en el orden del tiempo. Pero yo pienso, antes de que nuestra propia carne nos envuelva, en la barrera tegumentosa de un vientre ajeno. Luego, el pudor sexual, la presencia o la amenaza de la castración que no son dissociables de la barrera de la vestimenta. No el cuerpo, sino ciertas partes del cuerpo, no las más personales sino, con toda seguridad, las más distintas, que se sustraen a la curiosidad de los otros. Entonces, es preciso suponer una especie de sonido ahogado que es como el sexo de la música; en este sentido Marin Marais decide convertirse en virtuoso del bajo de viola aunque tenga que pasar por encima del cuerpo de su maestro. Sin duda, se puede formar una suerte de sonido ahogado mediante el pianoforte o el violonchelo, pero, en nuestros días, en el caso del clavicémbalo y de la viola de gamba funciona como si una colgadura, un tapiz o una barrera nos separasen de los sonidos ahogados, y los ahogan. Lo más lejano en nosotros nos quema los dedos, lo escondemos en nuestro seno y, sin embargo, nos parece más antiguo que la prehistoria, o más alejado que Saturno.

Jean de la Fontaine, por la misma época, busca con la ayuda de viejas palabras y de viejas imágenes resucitadas la novedad e incluso la juventud de un efecto arcaico. Yo no tenía la mirada en este tiempo, como tampoco tenía la disposición del aliento ni del viento, ni del aire atmosférico ni de la profundidad de los cielos. Siento con intensidad y como nunca la impresión de no oír del todo y de no estar seguro de comprender del todo.



Nada está crudo en el lenguaje, lenguaje demasiado cercano a la cocción, todo lo que se dice está cocido, lenguaje que siempre nos llega demasiado tarde, prehistoria, arcaísmo de la música en nosotros. El oído precedió a la voz durante meses, los balbuceos, el canturreo, el grito y la voz llegan meses y estaciones antes que la lengua articulada y más o menos con sentido. Era la primera muda, la muda de la pubertad la repite y sólo la repite con tanta viveza y frescura en los muchachos. La influencia de las emociones sobre la voz de los que quiero, al trabajar la voz de los que quiero como una especie de edad en ellos,

me parece casi más infinita y más sorprendente y más turbadora que la erubescencia en el rostro por el pudor o por la vergüenza. Pero el sonido ahogado, renaciente a veces, el sonido sin renacimiento, el sonido tan incierto a lo largo de los nueve o diez meses de la muda masculina, es el de la infancia.



Mi hijo tiene trece años. Su voz muda.



La erubescencia del rostro por la vergüenza, la voz que se estremece, que tiembla y que se rompe. Tengo, de repente, la convicción de que si la fascinación que ejerce la vista de un sexo humano es más absoluta, es menos infinita.



El único detalle concreto, el único pequeño suceso verdadero que presenta este episodio extraído de la juventud de Marin Marais se reduce a una caseta de tablones en el jardín edificada en las ramas de una morera. La única palabra realista y, digamos, viva es la palabra morera.¹ Marin Marais espía tras una barrera, un suelo sonoro, una pequeña caseta de tablones que es ya un instrumento de música. Con la oreja pegada a la madera, el cuerpo agachado, el héroe músico ladronzuelo reproduce una postura más antigua. Esta escena era un embarazo y se convierte en un alumbramiento; toda la escena, a finales del verano, evoca otra separación y otra avidez auditiva.

Por lo demás, si la anécdota no versa directamente sobre la muda vocal masculina, sitúa esta transformación, este aprendizaje mimético, esta muda de cantor a viola, bajo el

1.- En francés la palabra *mûrier* significa morera; el autor juega a lo largo del texto con la relación etimológica entre las palabras *mûrier* (morera), *mûre* (mora/madura) y *mûrir* (madurar) que comparten la misma raíz, y que en castellano no puede establecerse. (*N. de la T.*)

nombre mismo de la madera de la morera, el árbol que da unos frutos que toman el color rojo, violeta y después negro y que, desde el momento en que estos frutos se aplastan como sangre entre los dedos, se llaman moras. Único árbol cuya denominación proviene del madurar. La maduración auditiva se transforma en mutación de un cuerpo encogido, como estuvo en otro tiempo en el vientre materno, en adelante bajo el dominio de un instrumento con voz de bajo y, en cierta manera, granate como estos frutos.



¿A qué se llama muda en el ser humano? La muda se produce a los trece o catorce años en los muchachos y entre los cuarenta y cinco y los cincuenta y cinco años en las mujeres, de una forma más o menos apreciable. Podemos definir la muda masculina de la siguiente forma: enfermedad sonora que sólo se cura con la castración; ligada al desarrollo de los genitales, la muda está en relación con la amenaza que pesa sobre éstos. Esta posibilidad es tan fuerte y tan definitiva de la especie que sólo ha dejado de ser quimérica en el caso en que la civilización se despoja

de su terror y se resigna a lo que amenaza al sexo masculino y cuyo desarrollo es parejo al agravamiento de su voz; se trata de la castración del castrado. Claudio Monteverdi, Marin Marais, Joseph Haydn y Franz Schubert; pocos son los músicos que no hayan intentado reparar la traición de su propia voz —la exclusión física, financiera y social a la que esta traición los arrojaba— con la composición de su música.



La virginidad y la castración separan de la animalidad, bien sea la castración animal, bien sea la castración humana. A lo largo de la Historia, se puede separar la domesticación de la castración.

La castración tiene una segunda función que permite que se invierta la escala natural de las voces, libera a la voz humana de la dependencia del sexo y de la dependencia de la edad.



Toda castración es inmediatamente vocal y quizás lo sea antes que otra cosa. El desarrollo de los cartílagos laríngeos y de las cuerdas vocales —que es una opacificación de estas cuerdas, otro oscurecimiento y, por así decirlo, la confección de las cuerdas de una viola lejana— no es distinto del desarrollo de los testículos. Consecuencia de ello es la ausencia de muda que se da tras la castración. A decir verdad, tal sustracción de la muda masculina no es «consecuencia» de la amputación de los testículos, la simetría más oscura persiste en el cuerpo: ella es el sonido mismo de esta supresión, ella es la voz de esta pérdida. El infantilismo de la voz «expresa» el menoscabo del testículo. Esta doble escena ha apasionado a los hombres. La ablación de los testículos en los niños conducía a una ablación de la muda.



A menudo se ha escrito que la composición musical y la atracción que ejerce reposaban en parte en la búsqueda sin fin en el fondo de sí de una voz perdida, de una tonalidad perdida y de una tónica perdida; de ello se ha deducido a

veces que el gusto que conducía hacia la música instrumental —es decir, hacia la música en la que la melodía podía por fin franquear los límites de la voz personal—conciliaba esa pérdida de la voz y ese estuche extrañamente formado donde su fantasma instrumental, cordado, podía desplegarse, llamarla a voces y recibirla sin fin y sin auténtica presencia en la apariencia aproximada de un cuerpo humano. La familia de los violines, así como la de las violas, son familias de cuerpos humanos de madera hueca.



Tomo esta argumentación un poco lírica y desalentadora al pie de la letra. Explico por qué este arte es tan frecuente y desesperadamente masculino: la muda masculina está ligada a la pubertad, la muda femenina —que es menos indiscreta, hasta el punto de no ser siempre perceptible— está ligada a la menopausia. Un niño pierde su voz: se trata de una escena masculina. Esa voz —su identidad, la misma sustancia de la expresión de su identidad, voz que unía ese cuerpo a la lengua materna, voz que unía esa boca, esos oídos y esos recuerdos sonoros a la voz de la

madre que no parece conocer la muda— se ha perdido y quebrado para siempre. De una vez, para los hombres sólo, el pasado se deja para siempre. ¿Dónde está mi infancia? ¿Dónde está mi voz? ¿Dónde estoy yo, o al menos dónde estuve? No me conozco ya ni de oídas. ¿Cómo recobrarle en mi voz? ¿Cómo acordarme siquiera del motivo de mi lamento, yo que ya sólo puedo expresarlo con una voz gruesa que sin cesar lo recrimina y le da miedo y lo aleja?



Las mujeres se perpetúan y mueren en el soprano, su voz es un reinado, un sol que no muere. Los hombres pierden su voz de niño, son los seres con dos voces, una suerte de canto a dos voces. Se les puede definir a partir de la pubertad como humanos a los que la voz ha abandonado en forma de muda. En ellos, la infancia, el «no-lenguaje», y lo real son la vestimenta de una serpiente.



Dos posibilidades muy extrañas, tanto una como otra, se habían abierto ante ellos: 1) la castración, en la que su voz de niño se mantiene y se cortan sus testículos. Sacrificio y reinado extraño; 2) la música, en la que intentan mudar la propia muda, mudar de nuevo la propia muda. Se hacen compositores o instrumentistas, trabajan una voz que no los traicionará. Ésta es la vocación que Marin Marais se forjó: convertirse en el virtuoso de la voz baja, de la voz mudada hasta el punto de volverla imposible para cualquier otro.



A las mujeres la voz les es fiel, a los hombres la voz les es infiel. Un destino biológico los ha sometido, en el mismo seno de su voz, a ser traicionados. Les ha impuesto ser abandonados. Les ha impuesto mudar. Les ha impuesto cambiar.



La muda de Mozart. En 1770, en Bolonia, se atraca de higos y melocotones, y descubre la sandía, a la que cubre de azúcar y canela porque le encuentra gusto de pepino. Crece bruscamente, las mangas le quedan demasiado cortas. Su voz muda y su padre nota la tristeza que el niño siente de no poder ya cantar lo que escribe. Ha perdido la voz y siente nostalgia de la Getreidegasse. Escribe a Marianne: «Tengo los dedos tan cansados de escribir... Cansados, cansados, cansados». Sueña con el canario de Salzburgo, con el canario de voz inmutable. Sueña con la voz de Marianne. Niega la muda. Componer música es recomponer un territorio sonoro que no muda, es hacer canarios, desgajar de entre sus dedos trozos de cobijas sonoras amarillas.

Lejos de incitar a negar la muda, como hizo el Mozart adolescente, y de oponer un rechazo obstinado, un rechazo del abandono de la infancia y de su patria sonora, la muda de Marais, por el contrario, le empuja a abrazar el exilio. Es el bajo de viola, meterse en el vientre, deslizarse en la «morera» de este segundo nacimiento que es la muda de la pubertad, volver conmovedor o

virtuoso o irresistible el agravamiento de la voz humana masculina. Titon du Tillet escribe en la página 625: «Para volver más sonora la viola, Marais es el primero que ha pensado en hacer hilar de latón las tres últimas cuerdas de los bajos».



En Occidente, han abundado las mujeres virtuosas. A las mujeres les ha gustado mucho la música. Las mujeres que han compuesto mucho han sido, sin embargo, escasas. Escapan a la muda. No se les exige ningún esfuerzo para recobrar la voz de su infancia, les basta con hablar, les basta con abrir la boca. Dominan su voz, de un extremo a otro de su voz. Son preeminencia en el tiempo y todopoderío tonal, y hegemonía en la duración, y el más absoluto imperio en la impronta sonora ejercida sobre los más pequeños, sobre los que nacen. Los hombres están condenados, a partir de los trece o catorce años, a la pérdida de la compañía del propio canto de sus emociones, de la emoción innata, del *affetto*. La muda se añade a la separación del primer cuerpo. Igual que la presencia del

sexo entre sus piernas, la voz grave, falible y agravada que sale de sus labios, la nuez de Adán, en mitad del cuello, sellan la pérdida del Edén. La muda es la impronta física que materializa la nostalgia, pero que la vuelve inolvidable, se recuerda sin cesar en su misma expresión. Toda voz baja es una voz caída. A poco que los hombres despeguen los labios, en seguida —como un nimbo sonoro alrededor de su cuerpo— el sonido de su voz les dice que no recobrarán jamás la voz. El tiempo está en ellos. No volverán jamás sobre sus pasos. Componen con la pérdida de la voz y se las componen con el tiempo, son compositores. La metamorfosis del grave al agudo no es posible o al menos no es corporalmente posible. Sólo es instrumentalmente posible. Lleva por nombre música.

SEGUNDA PARTE

EL 9 DE SEPTIEMBRE DE 1672 —en verano, al atardecer, bordeando la orilla del Sena— dejaba la escolanía de Saint-Germain-l'Auxerrois y trabajaba al lado de Sainte-Colombe. Trabajaba al lado de Lully. Estudió hasta dejarse los codos, si puedo decirlo de una forma poco afortunada, pues era en los dedos de la mano izquierda donde los callos le producían grietas y le sangraban. En 1679, a los veintitrés años Marin Marais fue nombrado Ordinario de la Cámara del rey para viola. Ocupó la plaza de Caignet, que acababa de morir. Siguió al mismo tiempo las carreras de virtuoso, compositor, profesor y director de la Ópera. Casado durante cincuenta y tres años con Catherine d'Amicourt, tuvo con ella diecinueve hijos, de

los cuales la mayoría serían virtuosos, compositores o profesores. En la página 627, el comisario de guerra Titon du Tillet refiere esta otra anécdota, acaecida cuando Marin Marais tenía cincuenta y tres años: «En 1709, presentó a cuatro de sus hijos a Luis el Grande, y dio a Su Majestad un concierto de sus piezas para viola, interpretado por él y por tres de sus hijos; el cuarto, por entonces monaguillo, se encargaba de colocar los libros en los pupitres y pasar las hojas. El rey oyó luego a esos tres hijos por separado y le dijo: “Estoy muy satisfecho de vuestros hijos; pero vos no dejáis de ser Marais y su padre”. El mismo concierto se ofreció al día siguiente al Señor y la Señora Duquesa de Borgoña».



A lo largo de su vida no cesó de cambiar de domicilio. En 1686 —en el momento de las primeras deportaciones de hugonotes, el mismo año en que Fontenelle publicaba sus *Entretiens sur la pluralité des mondes*— vivía en la rue du Jour, cerca de la iglesia de Saint-Eustache. En 1691 —el año de la toma de Niza y la invasión del Piamonte

por los franceses, el mismo año en que el historiógrafo Racine volvió al teatro con *Athalie*— vivía en la rue Quincampoix. En 1701 —mientras Chardin a la edad de dos años, para gran desesperación de sus padres, manifestaba muy poca inclinación por la pintura, y mientras Sanmartini todavía pataleaba en la bolsa amniótica de su madre— vivía en la rue Bertin-Poirée. En 1717 —el año de la triple alianza, en el momento de la estancia de Pedro el Grande en París— se trasladaba a la rue de la Harpe. En 1725 —el pequeño Kant acababa de nacer, al igual que el pequeño Greuze, acababa de crearse la Bolsa y el estrecho de Bering se descubría en ese preciso momento— vivían en la rue de l’Oursine, pero, al no ser un estudio de música lo bastante amplio, daba sus clases en la rue du Batoir. La casa en la que vivía en la rue de l’Oursine, cerca del fauborg Saint-Marceau y de los grandes parques de los Cordeliers, era muy espaciosa y disponía de un jardín.



Existe una comedia muy sorprendente de Eugène Labiche que remite a este nombre y a esta calle y que hizo repre-

sentar en el Palais-Royal, en marzo de 1857. Un hombre embriagado, a pesar de su patético esfuerzo, no llega a acordarse del recuerdo que presente y que no deja de presentir cada vez más temible.



En la rue de l'Oursine había mandado acondicionar un estudio de música que daba al jardín y sorprendía a los músicos de sus amigos y a los alumnos por sus pequeñas proporciones. No podían tocar allí más de dos violas y ésta fue la razón por la que Marais se vio obligado a alquilar una sala más amplia en la rue du Batoir para dar clases. Era una réplica de la caseta de Sainte-Colombe, cincuenta años atrás, en el parque de la morera. Estaba revestida de madera de roble claro; los taburetes forrados de terciopelo rojo de Génova; cerca de la ventana —desde donde Marais se complacía en mirar sus árboles y sus flores— una chaise-longue del siglo XVII, un antiguo canapé de terciopelo amarillo, un escritorio y un estuche de escritura con la tapa de piedras de ágata.



Marais vio actuar a Molière. La Fontaine oyó tocar a Marais. Esto ocurría antes del matrimonio del rey con Madame de Maintenon; había sido ya nombrado Ordinario de la Cámara. Es admirable lo anonadado que deja este título. Era pues entre 1679 y 1683, y ni Rameau ni Bach habían nacido.



Los contemporáneos encontraban difícil la música de Marais, no sólo en su escritura sino también en su melodía.

«Un camino tan distinto como erudito, el de Marais, Desagrada su audacia, asusta su saber.»

Esta audacia, este saber, eran propios de la literatura específica de la viola de aquel entonces. Había cantado junto a Delalande en la infancia, y Delalande lo había llevado

a casa del abate Mathieu, cura de Saint-André-des-Arts. Se trataba de un auténtico círculo de música italiana, pero no fue Marais sino Delalande quien heredó la biblioteca del abate Mathieu.

Además de Sainte-Colombe y Lully, Marais conocía de forma admirable la obra de Louis Couperin, de Chambonnières y de Charpentier; conocía la obra de William Byrd a través de Maugars, el célebre viola de Richelieu, y tuvo los libros de Caignet.



La obra instrumental que queda de Marais se compone de más de seiscientos cincuenta piezas aparecidas a lo largo de cuarenta años en siete libros. El primer libro de piezas para una o dos violas se estampó en 1686; en noviembre de 1692 se publicó un volumen de piezas para trío; en 1701, el segundo libro (es en estas ocho suites donde aparecen la sarabanda *La Désolée* y *Les Voix humaines*). En 1711, el tercer libro; en 1717, el cuarto libro de piezas para viola y para tres violas. En 1723, *La Gamme* en forma de pequeña ópera para violín, viola y bajo continuo. El

quinto libro de piezas para viola apareció en 1725 y contiene siete suites de ciento quince piezas.



De las cuatro óperas de Marais, la tercera, *Alcione*, que data de 1706, turbó a los oyentes durante toda la primera mitad del siglo XVIII por la osadía y el pavor de su tempestad: bajos de viola, parches de tambores distendidos y gritos de violines en lo más alto de la cantarela.



Al final de su vida, Marais se volvió sombrío y se retiró en el silencio, dejando abierta la puerta a la familia de los violines, a los venecianos y a los napolitanos. El comisario Titon du Tillet escribió: «Ya no se oía hablar de ninguna proeza por su parte». Permanecía sentado en su viejo canapé amarillo de la época del rey Enrique, sus manos no temblaban, era su cabeza la que temblaba. Contemplaba

las rosas, los claveles, los tulipanes blancos y el plátano y el olmo, y sus sombras en la hierba, silenciosa e insensiblemente oscilante.



Durante los años 1726, 1727 y 1728, prácticamente había dejado de hablar. Como los viejos que, para justificar la muerte o para soportar la proximidad cada vez más acuciante y temible de su fin, levantan a manos llenas mil motivos de odio al mundo que dejan en contra de su voluntad, pretendía haber susurrado un canto a unos oídos que ya no se inscribían en faz alguna; que, sin que supiera cómo, era cual poeta que escribiera versos en una lengua de un pueblo que hubiese sido diezmado en una noche; que el arte de la viola había conocido su más elevado estadio cuando el público cesó de prestarle atención; que había escrito sobre el agua, a contracorriente, en el movimiento imposible que va incesantemente de nuevo hacia la fuente.



Murió en septiembre de 1728. Aún era septiembre. No había nada que hubiera amado tanto como el verano, los últimos días del estío, la espesa y suave textura de su luz.



En septiembre de 1672, expulsado del coro de una iglesia, bordeaba la orilla del Sena. En septiembre de 1674 o 1675, bajo una cabaña, en los zarzales y las moras maduras, negras, se estrujaba como la sangre.