



Seix Barral

Harkaitz Cano

La voz del Faquir





Seix Barral Biblioteca Breve

Harkaitz Cano

La voz del Faquir

Traducción del euskera por
Jon Muñoz

Título original: *Fakirraren ahotsa*

© Harkaitz Cano, 2018

© de la traducción: Jon Muñoz Otaegi, 2019

© Editorial Planeta, S. A., 2019

Seix Barral, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

www.seix-barral.es

www.planetadelibros.com

Canciones del interior:

Pág. 18: © *Capri c'est fini*, 1966, compuesta por Hervé Vilard.

Págs. 50-51: © *Mao Mao*, 1967, compuesta por Claude Channes.

Pág. 115: © *Les copains d'abord*, 1964, compuesta por George Brassens.

Pág. 210: © *De Trevilleren azken hitzak*, 1980, compuesta por Etxahun-Iruri.

Pág. 273: © *Mendian gora*, 1982, compuesta por Xabier Amuriza e Imanol Larzabal.

Pág. 296: © *A galopar*, 1969, compuesta por Paco Ibáñez con letra de Rafael Alberti.

Fragmento de *Little Rock*: Nicolás Guillén, *Las grandes Elegías y otros poemas*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela 1953.

Fragmentos de *Memorias de Adriano*: Marguerite Yourcenar, Edhasa, 1972.

Primera edición: mayo de 2019

ISBN: 978-84-322-3491-0

Depósito legal: B. 7.386-2019

Composición: Realización Planeta

Impresión y encuadernación: CPI (Barcelona)

Printed in Spain - Impreso en España

Esta es una obra de ficción. Los nombres, personajes, lugares y sucesos que aparecen son producto de la imaginación del autor o bien se usan en el marco de la ficción.

El editor hace constar que se han realizado todos los esfuerzos para contactar con los propietarios de los *copyrights* de las obras incluidas en este libro. Con todo, si no se ha conseguido autorización o el crédito correcto, el editor ruega que le sea comunicado.

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como **papel ecológico**.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

—A lo mejor soy un embalsamador —dice Jean Pharos—. O quizá un taxidermista... Es un modo de hacer perdurar una canción: disecarla. Quizá sea el único modo. O eso, o albergar la esperanza de que la gente la recuerde. Y ya me perdonarás, pero yo, de *la gente*, no me fío demasiado; la gente es olvidadiza, la gente es caprichosa y dejada; la gente no es más que un estorbo que impide al sonido llegar donde tiene que llegar: paredes, sacos de paja, espantapájaros... La *gente* obstaculiza la música. Donde tú ves gente, yo veo protuberancias, formas molestas que hay que traspasar.

El escritor observa a Pharos con estupor.

—No me mires así. También nosotros nos consumimos en menos de lo que dura una canción. Hay pocas vidas que no entren dentro de una. El cantante es un chamán jíbaro: cuando te descuidas, toma cada pliegue de tu cerebro y lo mete dentro de su canción. Reducción como medio de supervivencia. Reducción para poder llevarte en el bolsillo. Pura papiroflexia musical. Vosotros, los

escritores, no sois mucho mejores: parasitáis cualquier cosa y a cualquiera, vuestra vida y la vida de los otros..., cualquier cosa que tengáis a mano. No respetáis nada ni a nadie. *Vous faites feu de tout bois...* Para vosotros, no hay leña que no prenda.

Ahora el escritor debería defenderse, pero para eso Pharos tendría primero que callarse un instante para respirar y no tiene ninguna intención de hacerlo.

—El estilo y todo eso, me dirás. Claro, el estilo puede ser importante, pero en mi opinión, y resumiendo, solamente hay dos tipos de cantantes: los que están vivos y los que están muertos.

«Doz tipos zolamente», afirma en realidad Pharos, con su peculiar humor cáustico y el pronunciado acento francés que nunca ha perdido. Suelta una obviedad con aire de sentencia y se queda tan ancho. Luego procura matizar: «Mejor dicho: los que mueren relativamente jóvenes y todos los demás.» Pharos es de los que tienen una teoría para cada cosa, y según su teoría, los anglosajones, en general, tienden a morir más jóvenes. El *mainstream* produce grandes estrellas y grandes neuróticos, y las estrellas neuróticas no llevan bien eso de cumplir años, ni ver cómo el vestíbulo del negocio se les va llenando de mocosos que saben manejarse mejor que ellos, ni comprobar cómo los arrincona el viento de popa de la vida, cómo se les hace cada vez más difícil seguir viviendo, sin saber muy bien si optar por hacer frente al vendaval o

someterse a él. «Porque no es sencillo limitarse a sorber un mojito y dejarse cosquillear por los rayos del sol sumido en los recuerdos de lo que fuiste, con todos los fusibles apagados excepto (clac, clac, clac), el contador de las diversiones frívolas. «No es *fazil* eso: retirarse a una isla.»

Billie Holiday, George Michael, Prince, Michael Jackson, Whitney Houston... Añádele a la megalomanía las malas compañías. O que tienes demasiado cerca los analgésicos y demasiado lejos el momento en el que más deslumbró tu llama... Que la impúdica antorcha que tanto brilló antaño es hoy un fósforo que te quema los dedos. «Mejor morir joven», podrían pensar. Y lo piensan. Y lo hacen. Cumplen su destino. Algunos mueren en lo más incipiente de su carrera: Jeff Buckley hundiéndose misteriosamente en uno de los afluentes del Mississippi con sólo treinta años, vestido de arriba abajo, mientras susurraba una canción de Led Zeppelin... Nick Drake, víctima de una sobredosis de amitriptilina, con veintiséis. Por no hablar de Amy Winehouse, el club de los 27, Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain... La mala suerte, la jueriga indefinida, las prisas por morir, el descontrol, la desesperación.

Representan todo lo contrario, afirma Jean Pharos, a lo que él denomina *cantantes mediterráneos*, *crooners* italianos y franceses que siguen cumpliendo años; ellos saben morir más viejos, y

muchos, cualquiera lo diría, parecen no pasar nunca a mejor vida. Porque la mejor vida es la que ya tienen.

—Date cuenta de que aún siguen de gira, o disfrutan de un retiro dorado en alguna isla griega, apartados del mundanal ruido y ajenos a la concurrencia, gastándose poco a poco lo que se cuidaron de no derrochar en cocaína.

Pharos piensa en Charles Aznavour, en Paolo Conte, o en el más mediterráneo entre los americanos según él, el *Québécois* Leonard Cohen, que fallecería entrado en los ochenta, esbelto y erguido gracias a la Viagra y a sus estancias en la Toscana. No es casualidad que Nina Simone se refugiara en la campiña francesa durante sus últimos años, *dans sa maison de campagne*: «se la llevó el cáncer con setenta años». He aquí el puntal que sostiene la teoría de Pharos: «Es más fácil envejecer en Europa, porque Europa es más vieja».

Existen, por supuesto, según él, excepciones alentadoras. Peggy Lee, Eartha Kitt, Bob Dylan... «¡Vas a comparar la pose de bardo antipático de Dylan con morir a los veintisiete años!» Y Pharos todavía admira al huraño Dylan. Admira, ante todo, algunas de sus frases lapidarias que a veces utiliza como si fuesen propias («¿Es usted feliz, señor Dylan?» «¿Feliz? A mí la felicidad no me interesa»).

Es entonces cuando el escritor saca a colación a Hervé Vilard. Le gustaría saber si lo conoce. La duda ofende.

—Hervé Vilard, *bien sûr!* Acaba de anunciar su última gira: nació en 1946, el mismo año que Bon Scott.

A partir de cierto momento, Pharos puede resultar un interlocutor exasperante; su saber enciclopédico irritaría a cualquiera, más aún a alguien que, como el escritor, acostumbra a estar siempre en posesión de la última palabra.

—1946... *La même année que Bon Scott.*

Vilard y Scott comparten coche: uno muere, el otro nace en un coche. El cantante de AC/DC falleció en el auto de Alistair Kinnear, a los treinta y tres años, la edad de Cristo, el mítico listón del catolicismo, tras una monumental borrachera. A Hervé Vilard, por su parte, lo parió su madre en un taxi. Lo separaron de ella a los seis años y posteriormente se convirtió en todo un personaje de película de Truffaut, una especie de Antoine Doinel, que tuvo que padecer la dura vida de los orfanatos y de la adopción. Se aficionó de muy joven a la canción. Con tan sólo veinte años, compuso un *hit* mundial que aún hoy sigue siendo la antorcha más deslumbrante de todas cuantas urdió, una canción con el punto justo de melodrama y de nostalgia, ideal para ser orquestada. Aunque Jean Pharos tenía diez años cuando Vilard popularizó esa canción, te la cantarí sin pestañear si se lo pidieses, porque tiene todas las canciones del mundo incrustadas en la sesera.

Nadie se lo ha pedido, pero él se la canta igual:

*Capri, c'est fini,
et dire que c'était la ville
de mon premier amour,
Capri, c'est fini,
je ne crois pas
que j'y retournerai un jour...*

Jour y amour. Sobra decir que Hervé Vilard no conocía Capri por aquel entonces: su elogio del paraíso terrenal se le ocurrió al ver un cartel turístico de la isla en el metro de París. Y aun dando por buena la tendencia de los franceses a una seducción precoz que, ya en la adolescencia requiere un acopio de cuadernos para anotar su larga lista de amantes («no son más que *topicoz*, ¿eh?»), no correspondía en modo alguno al joven Hervé Vilard aquel despechado remojón de melancolía, situar el origen de su primer amor en un punto tan remoto, nada menos que en Capri, una isla italiana para él desconocida, salida de un cartel, convertido él mismo en una tercera persona escéptica y memoriosa, siendo aún tan joven, imberbe y novato en amores que lo tiene todo por vivir y apenas puede recurrir a ningún recuerdo.

«¿Qué me vais a contar a mí sobre el amor que yo no sepa? Tengo veinte años, he conseguido rimar *un jour* con *premier amour*, ya he estado sin estarlo en aquellas playas azul turquesa, no pienso regresar, se acabó el verano y se acabó el amor, jamás volveremos a estar juntos en Capri tú y yo.»

Y, sin embargo, ¡qué bien describía aquella actitud la explosiva fiebre de los veinte años, una postura excesiva y bajo todo punto de vista trágica, el paradigma de toda alquimia creativa! «Me he anticipado a la vida y me he anticipado a la melancolía, me he sumido en la tristeza catártica con mayúsculas; aunque sé que lo mejor y lo peor están aún por llegar —objetivamente, debería ser así—, me adelanto a la nostalgia del futuro porque aún no tengo pasado, como creador estoy en el lugar en el que ya todo ha sucedido, os canto desde aquella atalaya, me he expulsado a mí mismo del paraíso antes de que alguien lo haga por mí. Así ha de ser, ignoro lo que se vislumbra desde aquel alto, pero dejadme cara a cara con el horizonte, dejadme especular con lo que está por llegar, para que, cuando lo que está por llegar llegue realmente, me pulverice al instante, me quite la razón o, quién sabe, quizá me la acabe dando.» Dejad que Rimbaud sea Rimbaud, porque si no tratas de ser Rimbaud a los veinte, es imposible crear nada perdurable.

«No las confundas: distingue la voz de un cantante y su propia vida —te dirá Pharos—. Sé que es difícil, pero procura distinguir ambas cosas.» Mide hasta dónde llega con su voz y hasta dónde es capaz de abrirse camino a codazos, con el puño y con los pies, caminando o a rastras. Trata de medir si la vida y el oficio de cantar se ayudan o se estorban; si el hecho de que la gente confunda lo que cantas

con lo que eres te ayuda o te molesta, te turba, te sonroja o te enfurece hasta el punto de poner fin a tu vida. ¿Ha acabado de veras Capri, o, al contrario, hemos de entender que lo que ha terminado es la parte más superflua de la comedia? Decir «*Capri c'est fini*», sumergirse en las simas catárticas de la melancolía y arrastrar hacia allí a tu público —esto conviene entenderlo bien—, no es el final de nada, ni tan siquiera la confirmación de que hemos sido expulsados del paraíso, sino otra forma distinta de decir «*Capri c'est moi*», una reafirmación, a través de la aguja del disco, del rayo láser del CD, de la compresión binaria del ordenador («*tu comprends, dis?*»). Porque, según Pharos, todo se reduce a eso: los muertos y los vivos, cero o uno. Y, no obstante, puede decirse que los cantantes tienen un acuerdo fáustico con la inmortalidad que no tiene nadie más, que en el interior de la canción están todos vivos —o, dicho de otro modo, están todos muertos desde el principio: ¿qué contempla un cantante cada vez que escucha su voz grabada sino la anticipación de su propia muerte? Aunque la voz de los amigos muertos sea lo primero que se extingue en la memoria, los cantantes tienen la suerte de estar exentos. «*Un privilège unique*», añadirá Pharos con chiribitas en los ojos. El escritor alegará que no son los únicos, que también los actores cuentan con ese privilegio. Pero Pharos se obceca: no es exactamente así, el legado de los actores es ante todo su rostro, su foto en la taquilla de una

adolescente, el barniz de la revista glamurosa, no tanto sus voces. «Los actores y las actrices no son sino marionetas que saben abrir la boca y entornar los ojos con mayor o menor fortuna, simples juguetes o muebles sofisticados bendecidos por la genética», te dirá («*les marionnettes, les meubles...*»).

El Faquir nació un año después que Hervé Vilard, en 1947, y, según afirma el escritor —esto Pharos no podría saberlo de ningún modo—, parece ser que grabó en una villa del barrio del Antiguo la que quizá sea su primera canción registrada; la grabación es de otoño de 1966, antes incluso de su primer disco, realizada en un aparato adquirido por un conocido que solía frecuentar a los miembros de su grupo de baile. Cuenta el escritor que no fue nada premeditado, que se trató de un divertimento improvisado medio en broma, y a Pharos esto le gusta, porque es entonces cuando el cantante da lo mejor de sí: cuando no se toma demasiado en serio a sí mismo.

Pharos se sorprende al oírlo. ¿Una grabación perdida del Faquir, llevada a cabo por un *amateur*? Ha pasado más de medio siglo desde entonces; hace cincuenta años, casi nadie tenía una grabadora en casa.

—Grabemos algo.

—Pero ¿qué?

—Lo que quieras. Así probamos el aparato.

—¿No entrará el ruido del exterior?

—Que entre, qué más da. A ver, ¡ahora, todos callados!

De forma deliberada o sin deliberar, el Faquir escogió aquella canción, la de Hervé Vilard, la canción de moda, la misma de todos los veranos: *Capri c'est fini*. Así se lo ha dicho el escritor a Pharos, «Puede que esta cinta contenga la primera grabación del Faquir». Pharos suspira con escepticismo.

Que aquélla fuese la primera canción que el Faquir hubiera grabado, según el escritor, irónicamente, podría estar relacionado con su destino. Expulsarte a ti mismo del paraíso de forma tan temprana, ¿es un acto de prudencia o de masoquismo? ¿Es una autodefensa o un imprudente quemar las naves? Se cree que fue Gertrude Stein quien se lo dijo: «Señor Picasso, este retrato que me ha hecho usted no me hace justicia, no se parece a mí en absoluto». A lo que Picasso respondió: «Puede estar usted tranquila, algún día será usted quien se parezca al retrato». Como queriendo decir sin decirlo: «Esta tristeza no se me parece, esta melancolía no me corresponde, esta nostalgia no es la mía...». A lo que responderíamos: «Puede estar usted tranquila: algún día lo será». Le corresponderá. Se le parecerá. La tristeza. La melancolía. La nostalgia. Todo será uno. Y todo suyo.

O, dicho más descarnadamente: «Esta muerte no se parece a mí en absoluto».

«Esté tranquila, algún día se le parecerá.»

Porque nada está a salvo, todo está a medias y nada trasciende al esbozo.

Esto es lo esencial: aunque aquello que hoy cantas no tenga nada que ver contigo, el tiempo se encargará de que tú mismo acabes teniendo mucho que ver con ello algún día. Lo sabes íntimamente, que algún día serás tú quien acabe enjaulado en el interior de esa canción, que un día volverás a ese campamento. Más te vale dejar provisiones y un saco de dormir en el interior de la canción, necesitarás todo eso el día en que regreses.

—Una canción, al fin y al cabo, es un lugar, un espacio que puede ocuparse —alardea el escritor con un asomo de pedantería.

Pharos niega con la cabeza, tampoco en eso puede darle la razón al escritor.

—*Pas du tout...* Una canción es un suspiro..., *un souffle...*

No conviene exagerar la cuestión de la pronunciación. Por muy francés que sea su acento, a veces Pharos dice bien las eses. La palabra *suspiro*, por ejemplo, la ha pronunciado correctamente. Y añadirá después que Homero ya nos lo advirtió hace mucho cuando puso aquellas palabras en boca de Aquiles, «tú debes de saberlo, dado que eres escritor»: que la vida no se puede robar ni comprar, y que siempre se te escapa por la garganta —«*por la garganta, ¿comprendes?*»—, y que, una vez perdida, ya no regresa jamás.

Añade luego que una canción es tiempo. Tiempo encapsulado. Nada más que eso.

—La memoria de una fotografía es plana. La de una canción, expansiva.

Ambos permanecen en silencio durante unos instantes, atentos al amortiguado zumbido del aire acondicionado.

Pharos conoció muy bien al Faquir. Fue su ingeniero de sonido en muchos de sus discos. Lo tenía en gran estima.

—*Je l'amaís bien ce couillon.*

El escritor, por su parte, apenas lo conoció. Su padre sí.

—Mi padre se compró un magnetofón con su primer sueldo. Fue él quien le grabó aquella canción, en 1966. La cinta es suya. En casa ya no está aquel aparato de doble bobina. Hace tiempo que mi padre y mi madre se deshicieron de él, se perdió en alguna mudanza, era muy pesado y ocupaba mucho espacio... No conservaron el aparato, pero guardaron esta única cinta... Si tuvieras uno de esos aparatos de doble bobina...

—Revox, se llaman.

—No tenía ni idea.

—*En fait, ça s'appelle Revox.*

Es más simple de lo que parece, pero requiere cierta maña tomar el extremo de la cinta y engancharla en la bobina vacía. Después, pulsas el botón de *play*. Jean Pharos le advierte que, a menos que esas cintas se hayan puesto en funcionamiento de vez en cuando, corren peligro de borrarse con el transcurso de los años. Lo mismo puede suceder

si caen bajo determinados campos magnéticos que las inutilizan.

—¿Podríamos escucharla ahora?

A Pharos le da pereza. Reconoce que tiene el equipamiento necesario en el estudio, pero haría falta tiempo para disponerlo todo adecuadamente. De todas formas, que no tenga demasiadas esperanzas. «Puede que esté completamente vacío». Le han venido muchas veces con viejas cintas y cassetes que prometían contener la magia de lo extinto, «un documento histórico» y demás, pero sabe por experiencia que casi nunca sucede algo así.

El escritor comprende sus reparos, está preparado para llevarse una decepción y, aun en el remoto caso de que la cinta sea audible, es consciente de que es muy probable que el registro de la voz del Faquir no esté ahí: «Por aquel entonces no conservaban apenas nada, se reutilizaban las cintas y se grababa encima continuamente. ¿Cómo iban a saber que el Faquir llegaría a ser *alguien* algún día, un cantante de prestigio? Era imposible preverlo». Sería bonito encontrar allí la canción *Capri c'est fini*; un final redondo para el libro. Porque aún hay un último capítulo por escribir, así se lo ha confesado a Pharos.

Ya ve por dónde va. Pharos conoce bien a los de su casta: querrá utilizarlo comercialmente, revestir el lanzamiento de la novela con un toque de *verité*, el encanto del «documento extraviado y vuelto a encontrar», la primicia del hallazgo ca-

sual. El escritor parece haber leído el pensamiento de Pharos, pues intenta justificarse: «Sería bonito, no por nada, sino por lo que esa canción significa. Lo que decíamos antes: el hecho de que no fuese ninguna de las canciones combativas que el Faquir cantaba por aquella época, sino algo mucho más frívolo, algo divertido para pasar el rato...». ¿No fue acaso profética aquella canción? Cantada, además, en francés y no en euskera, no en la lengua prohibida, sino en lo que por aquel entonces era el idioma de la modernidad. El azar quiso que el Faquir tuviese que huir a París y pasar varios años en el exilio. Pero cuando grabó aquella canción aún no sabía nada de todo eso.

Antes de dejar en manos de Pharos el estuche que contiene la cinta, el escritor le confiesa que, mientras escribía la novela sobre el Faquir, ha tenido la cinta todo el tiempo a su lado. Le pide que por favor la cuide bien, se nota que le cuesta desprenderse del fetiche y dejarlo en sus manos.

—*Ne t'inquiète pas. Reviens dans deux jours.*

La espera se le hará eterna, pero si ha podido esperar todos esos meses, podrá aguantar un par de días más, ¿verdad?

Porque, a veces, la nada también alimenta. El vacío ayuda a veces a seguir adelante. Casi siempre basta con añadirle una gota de esperanza. La esperanza equivale en este caso a ignorancia.