

Annik LaFarge

EN BUSCA DE CHOPIN

**UN VIAJE MUSICAL A TRAVÉS DE TRES SIGLOS,
CUATRO PAÍSES Y MEDIA DOCENA DE REVOLUCIONES**

Traducción de Ana Pérez Galván

Alianza Editorial

Título original: *Chasing Chopin: A Musical Journey Across Three Centuries, Four Countries,
and a Half-Dozen Revolutions*

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



Copyright de la edición en castellano © 2024 por Alianza Editorial

Copyright © 2020 by Title TK Projects, LLC.

Todos los derechos reservados.

Publicado por acuerdo con el editor original, Simon & Schuster, Inc.

© de la traducción: Ana Pérez Galván, 2024

© Alianza Editorial, 2024

Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1148-621-7

Depósito Legal: M. 662-2024

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA
EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Para Ann

37 *Da.*
pp

Flu.
pp

The image shows a musical score for a piece titled "Para Ann". It consists of three staves. The top staff is a bass clef line with a treble clef-like key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with a fermata over the first measure and a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The middle staff is a treble clef line with the same key signature and time signature, containing a piano accompaniment with chords and a melodic line. The bottom staff is a bass clef line with the same key signature and time signature, containing a bass line with chords and a melodic line. The score is marked with *pp* (pianissimo) in two places. The piece ends with a double bar line and a final chord in the piano part.

ÍNDICE

Nota de la autora: Bailar la arquitectura.....	11
Introducción: En el blanco	15
1. En una palabra, Polonia	35
2. Pianópolis	63
3. Enseñar con amor	95
4. Interludio con un vampiro	117
5. <i>Toujours travailler Bach</i>	131
6. Pico y pala.....	161
7. La muerte llega a la marcha fúnebre	189
Nota sobre la dedicatoria.....	219
Agradecimientos.....	221

Nota sobre las fuentes.....	227
Notas	229
Bibliografía escogida.....	251

NOTA DE LA AUTORA

Bailar la arquitectura

Casi nada más empezar a trabajar en este libro me topé con un viejo cliché que cualquiera que haya intentado alguna vez explicar con palabras lo que significa para él una pieza musical entenderá: *escribir sobre música es como bailar la arquitectura*.

Nadie parece saber quién la dijo primero, pero la afirmación perduró porque capta perfectamente el reto. La música es una forma abstracta de arte que existe en el tiempo, está definida por las matemáticas y se escribe en un lenguaje complejo formado por símbolos, números, una rejilla horizontal y (normalmente) palabras en italiano cargadas de emoción. Si me dispusiera a contarles la historia de una obra de arte, colocaría —seguramente justo debajo de esta frase— una imagen. Eso les daría el contexto inmediato de lo que sigue a continuación, algo que han de tener presente mientras leen

acerca de las personas, los lugares y los acontecimientos, así como las alegrías y las tristezas, que animan mi objeto. Pero la notación musical en las páginas de un libro como este, que pretende contar una historia humana sobre el proceso creativo, no le sería útil a nadie salvo al lector más avezado. Así que, para ayudar a salvar la brecha entre las palabras y la música, he creado una página web complementaria que permita encontrar y escuchar fácilmente las obras de Chopin, así como de los muchos otros compositores que resultan relevantes en la historia, desde J. S. Bach hasta Cole Porter.

La página, que se encuentra en www.why Chopin.com, y a la que puede accederse desde cualquier buscador, está organizada más como un libro que como una página web tradicional. Cada capítulo de *En busca de Chopin* tiene una sección, o página, que incluye una lista de enlaces a las grabaciones (incluida la información básica, como el título de la obra, el número de opus y la fecha de composición) en el orden en que se citan en el texto, junto con el número de página de la edición original en inglés para facilitar la referencia. A veces hay dos enlaces para una misma obra, de modo que el lector pueda escuchar la misma pieza musical tocada en un Steinway moderno o en un pianoforte del siglo XIX. El motivo es que dedico mucho tiempo a hablar sobre los pianos que había en la época de Chopin, y todas las diferencias que existen entre ellos y el instrumento que conocemos hoy en día, cosas que realmente afectan a la forma en que percibimos la música. Esto permite al lector experimentar un sonido lo más parecido posible al del paisaje sonoro del siglo XIX, cuando no existía la tecnología de grabación, y compararlo con el sonido que podría producir un artista moderno en el Carnegie Hall o en la National Public Radio. También

hay enlaces a una amplia variedad de interpretaciones de la obra de Chopin en el jazz, el canto moderno y la cultura popular, así como fotografías y vídeos de mis viajes, recursos cultos y populares y más.

Uno de los primeros enlaces en WhyChopin.com remite a una grabación de la marcha fúnebre de la *Sonata opus 35* de Chopin, cuya composición constituye el arco narrativo de este libro. Lo primero que oímos es la conocida endecha —*dum dum da dum*— escrita en clave de si bemol menor. Después viene el sorprendente y hermoso interludio en clave mayor (re bemol), seguido a su vez del inexorable regreso de la endecha en clave menor. Esta modulación, la impresionante progresión de menor a mayor y otra vez a menor, es la que yo ilustraría, si pudiera, con una imagen. Es lo que subyace en la historia que estoy a punto de contar, y lo que me impactó la primera vez que oí la sonata y me llevó a aprender más sobre el hombre que la había concebido y las circunstancias en que compuso y vivió. Incluso aunque no se tenga conocimiento musical alguno, creo que escucharán lo que me cautivó en este sorprendente y original alegato sobre la vida y la muerte.

Por supuesto, la página web no es necesaria; solo es una herramienta, algo que puede realzar la experiencia del lector facilitando el acercamiento a las mejores grabaciones, en algunos casos inaccesibles. Salvo algunas observaciones en las páginas iniciales sobre las dos secciones de la marcha fúnebre, hay muy pocas cuestiones técnicas o teóricas en las páginas siguientes; es, de hecho, sobre todo una historia de amor, que conecta a los seres humanos entre sí, y a todos nosotros con el arte. Pero si aun así algún término resultara extraño o confuso, mi consejo es simplemente obviarlo y seguir leyendo. O, mejor aún, levantarse y bailarlo.

INTRODUCCIÓN

En el blanco

La música es a menudo el idioma que utilizamos cuando hablamos de la muerte. Mi padre era poeta y dramaturgo, pero cuando se puso tan enfermo que era evidente que se acercaba el final, lo que tenía en la cabeza era la música, no las palabras. La única petición que hizo fue que, después de morir, dejáramos su cuerpo en la cama del hospital, en su habitación, y llenáramos la casa de música durante veinticuatro horas antes de que vinieran los de la funeraria. Lo que solicitó fueron las *Suites para violonchelo solo* de Bach, así que alguien de la familia con conocimientos técnicos básicos se las ingenió para poner las seis suites, interpretadas por Pau Casals, en bucle continuo. Durante todo el día y toda la noche, mientras la gente iba y venía, dormía y lloraba, hablaba y reía, la música de Johann Sebastian Bach impregnó todas las habitaciones de la casa, dotando de una especie de estructura a todos

aquellos minutos y horas de dolor colectivo. También, y esto se me ocurrió mientras estaba sentada en las escaleras que conducían al dormitorio de mi padre aquella fresca y soleada mañana de finales de octubre, sirvió para conectarnos, no solo con él, sino entre nosotros. La música, a diferencia de la poesía, requiere que otros humanos la hagan cobrar vida desde la página. Tanto si se toca para una sola persona como si se interpreta para muchas, es en cierto modo un asunto comunitario, algo que hacemos juntos para aportar un poco de belleza y de sentido a nuestras vidas. También nos recuerda, especialmente en momentos de agonía y de muerte, lo que nos une. Esto se debe a que la música necesita *tanto* de un intérprete *como* de un vecindario, a quien le da vida y a la cohorte que participa de ella a través de la escucha. Una vez lanzada, ya sea en un escenario o en una granja de Rhode Island, se convierte en una especie de adhesivo que aglutina a personas dispares durante el breve lapso de tiempo que dura, acompañándonos en nuestro intento de aceptar cosas que, tal vez, exceden nuestro entendimiento.

Pensé en todo esto muchos años después, cuando la muerte volvió a llamarme desde lejos. Era enero de 2017 y yo había volado a Chicago para despedirme de una querida amiga que se encontraba en la fase final de un cáncer de ovarios. Despacio y con mucha dificultad, me enseñó todas las plantas de la casa, a pocas manzanas de Wrigley Field, que ella y su marido habían construido al principio de su matrimonio. Luego nos sentamos junto al fuego y hablamos de nuestro trabajo juntas —yo había sido la editora de su primer libro— y del nuevo proyecto en el que estaba trabajando con su hija, que completaron en los días previos a su fallecimiento. Nunca me había despedido de alguien tan joven —tenía poco más

de cincuenta años— y, cuando salí de la casa, estaba tan aturdida que me perdí totalmente tratando de orientarme por las calles desconocidas del noroeste de Chicago. Hacía frío, llovía y estaba anocheciendo. Con varias horas por delante antes de que mi tren nocturno partiera de Union Station, cogí un taxi y me dirigí a un club de jazz. Tenía los pies mojados, me sentía agotada y triste mientras bebía *bourbon* sola en mi mesa cerca del escenario, escuchando a un grupo llamado el Andy Brown Quartet. Entonces, de repente, en mitad de una melodía jovial, el pianista comenzó a tocar la marcha fúnebre de Chopin. Fue sorprendente, pero lo que más me asombró fue la expresión de los rostros de los miembros de la banda: todos sonreían, entregados a una música fúnebre ahora animada por una cadencia de bebop, en lo que parecía un modo alegre. Se pasaban la melodía de uno a otro: el piano se la lanzaba a la guitarra, que jugaba con ella un rato y luego se la entregaba al bajo. Mientras tanto, el batería marcaba el famoso ritmo en los platillos. Finalmente, se la devolvieron al pianista, que jugó un poco más con Chopin y luego volvió a la canción con la que había empezado todo.

Siento un apego especial por la marcha fúnebre de Chopin desde hace mucho tiempo, y recuerdo perfectamente la primera vez que la oí, allá por 1998, en el Consulado de Polonia en Madison Avenue, una mansión *beaux arts* construida en los primeros años del siglo xx. El gobierno polaco compró la casa en 1973 y enseguida comenzó a ofrecer conciertos en sus espaciosas salas ornamentadas. Yo había empezado a tomar clases de piano unos años antes, y estaba en pleno proceso de enamoramiento de la música de Chopin, cuando me enteré de que iba a haber un recital que incluiría su *Segunda sonata para piano*, conocida como opus 35, una obra impor-

tante de mi compositor favorito que aún no conocía. O que al menos yo *creía* que no conocía.

La sonata comienza casi como un suspiro y luego se desboca. A Chopin solo le lleva unos segundos pasar del tempo pesado, lento y plúmbeo del *grave* al *agitato* más inquieto y tumultuoso. A lo largo del primer movimiento lanza temas, los varía y los reafirma, pasa del estado de ánimo tormentoso al meditativo; ahora heroico, luego impaciente, y vuelta a empezar. El segundo movimiento es un *scherzo* —palabra que proviene del italiano y significa «broma»—, y también modula el estado de ánimo, el tempo y el espíritu, pasando de la locura imbaible a lo que suena, por uno o dos segundos, casi como una polonesa, la danza nacional polaca por excelencia. Siempre me imagino la sección de apertura de este movimiento como una parábola, un patrón perfectamente simétrico que crea, en tiempo real, una imagen especular de sí misma. Subiendo y bajando en una figura sinuosa y ondulante, la melodía de Chopin es tan visceral que prácticamente puede *verse*. Entonces, de repente, irrumpe en una hermosa sección de ensueño que recuerda los nocturnos más cautivadores de Chopin, para después volver a las trepidantes erupciones volcánicas de la sección inicial, ahora aporreadas en octavas profundas. De nuevo nos lanza yuxtaposiciones de tristeza y alegría, de desazón y calma contemplativa. El *scherzo* termina con una ralentización gradual. Chopin primero marca la partitura *lento* —simplemente lento— y luego *smorzando*: «apagándose». Y termina en un soplo de sonido.

Entonces llega el tercer movimiento, una música que todo el mundo conoce, incluso aquellos que no saben nada sobre Chopin: la marcha fúnebre más famosa del mundo. «Ajá —pensé—, así que es de aquí de donde viene.» Co-

mienza con los tonos quejumbrosos de la conocida melodía, que surge del silencio en la tonalidad de si bemol menor, poseída por la muerte. El drama heroico que llega a continuación deriva de unos acordes densos tocados en duras yuxtaposiciones de fuerte y suave, pausas largas y una enorme distancia entre las notas: un si bemol grave que escala cuatro octavas hasta subir a un fa agudo, una separación de cincuenta y cuatro teclas, casi dos tercios de todo el teclado. El trino estruendoso de la mano izquierda suena como el tañido lento de una campana; el ritmo constante de marcha —*dum dum da dum*— evoca un tambor militar. Hay momentos en la primera mitad de la marcha fúnebre en los que la música parece ir en ambas direcciones, arriba y abajo, al mismo tiempo. Pero la clave de su fuerza reside en esa palabrita: «mitad». La marcha llega a su fin, y entonces, sin permitirle al intérprete hacer una pausa, Chopin modula repentinamente a una nueva tonalidad, ahora mayor: re bemol, que, en teoría musical, es el pariente tonal de si bemol menor. Esto significa que tienen la misma armadura, lo que determina qué notas son bemoles y sostenidos, pero, a pesar de esta similitud existencial, producen estados de ánimo muy diferentes. Están emparentadas, pero de una forma casi como Jekyll y Hyde. Cole Porter capta esta complejidad en su canción «Ev'ry Time We Say Goodbye», que trata de la separación de dos amantes: «No hay canción de amor más bella / Pero qué extraño el paso de mayor a menor». Podemos sentir el cambio en el alma.

Lo que sigue a la endecha de Chopin es una de las piezas musicales más hermosas que he escuchado jamás. Es esperanzadora, dulce, atrayente; una canción de cuna para adultos en la que Chopin le dice al oyente: «No pasa nada, no me he ido.

Todavía estoy aquí contigo. Recuérdame con alegría». No hace falta saber nada de armonía ni de teoría musical para poder *sentir* realmente que el cambio de si bemol menor a re bemol mayor tiene sentido a nivel cósmico. La música se ha resuelto de una manera que parece natural sin más. El *Trío*, como se llama esta sección central, dura menos de treinta compases —solo una página en la partitura—, trazando un camino a través de su nueva tonalidad y liderando con confianza la salida de los acordes sombríos y desgarradores de la marcha fúnebre que ha preparado el terreno para ello. Hemos sido transportados a un lugar completamente nuevo, donde el estado de ánimo es más vivaz, más amable, me atrevería a decir que más feliz. Pero entonces, de nuevo, Chopin nos corta la hierba bajo los pies. Una vez terminado el *Trío*, pide al intérprete una pequeña pausa y a continuación regresan los tonos en clave menor profundos y huecos de la marcha fúnebre, inevitables con su pulso firme e implacable. En apenas diez minutos, Chopin ha abarcado toda la experiencia humana con la música, llevándonos de la canción de cuna al lamento.

Fue en ese momento cuando experimenté una sensación de asombro. Captar la paradoja de este movimiento, la alegría desenfrenada inserta soterradamente en el corazón de una marcha fúnebre, me produjo estupor. Parecía osado, pero también cierto a un nivel fundamental, que nuestra experiencia de la muerte no debería verse turbada por la fuerza de la belleza, sino animada por ella. Por la vida. Que esto pueda suceder con un cambio en la armonía constituye la magia de la música y también el genio especial de Chopin. Puedo describir mejor su efecto citando al científico cognitivo Douglas Hofstadter, quien realizó un profundo estudio de la obra de

Chopin y concluyó con una certera observación: «Es como si diera en el blanco en alguna parte de mi alma»¹. No supe hasta mucho después que Chopin estaba haciendo algo realmente innovador con un género conocido que ya había superado el paso del tiempo, algo que jamás se había hecho antes con tanta fuerza y deliberación. Resulta que el viejo cliché musical tenía una historia mucho más profunda, basada en una especie de contrapunto emocional que solo la música —y, para muchos de nosotros, *principalmente Chopin*— puede evocar.

Chopin cierra su sonata con un final notorio y rompedor, una voluta y un torbellino de sonidos que despliega para completar la imagen. Si el tercer movimiento de su sonata es el más famoso, el cuarto es el más controvertido. Los estudiosos modernos han descrito esta última parte como «al borde del atonalismo»². Revela a un compositor que mira a fondo hacia el futuro. A Robert Schumann, contemporáneo y colega compositor, no le gustó nada en particular de todo el opus 35, y declaró que el cuarto movimiento era «más una burla que música». Le ofendía, le parecía como si un genio —o, según sus palabras, «una esfinge»— se estuviera riendo en nuestra cara. Hasta ese momento hemos escuchado unos veinte minutos de música, y el último movimiento, que Chopin quería que se tocara rápido —lo marcó *presto*—, dura poco más de un minuto. Consiste en una serie trepidante de notas que suben y bajan como locas por el teclado, creando una ola de armonías y disonancias ascendentes y descendentes. Afortunadamente, tenemos el relato del propio Chopin sobre lo que estaba haciendo aquí; le escribió a un amigo: «La mano izquierda y la mano derecha chismorrearán al unísono después de la Marcha»³. Todo se reduce a eso: dos amigos parlotando, interrumpién-

dose el uno al otro, cotilleando sobre el conocido que ha fallecido. Finalmente, toda la pieza se cierra con un sonoro acorde *fortissimo* en si bemol menor: por fin en casa.

Lo que me chocó en aquella velada en el Consulado de Polonia fue escuchar una pieza musical tan conocida pero al mismo tiempo tan nueva. Y tan poco ortodoxa: una marcha fúnebre que habla tanto el lenguaje de la vida como el de la muerte. Intrigada, al día siguiente fui a una tienda de música y compré la partitura del opus 35. La pieza entera era —y sigue siendo— demasiado difícil de tocar para mí, pero mis dedos eran capaces de dominar la marcha y el *Trío*. Ahora podía levantar la tapa de la música y diseccionar el mecanismo que la hace funcionar: pequeñas disonancias y cambios de tonalidad que alteran y definen el estado de ánimo, que marcan el territorio emocional por el que Chopin quiere conducirnos. En efecto, hace con la mecánica de su oficio lo mismo que un escritor con la suya. Recuerdo un homenaje especialmente conmovedor a la novelista Toni Morrison que expresaba este milagro del oficio. «A la vista de todos los asombrosos edificios que construyó —escribió Wesley Morris tras su muerte en 2019—, la mujer sabía qué hacer con un ladrillo»⁴. Cuando Chopin retoca una sola nota en su marcha fúnebre —cuando un mi bemol se convierte, un compás después, en un mi natural⁵, recorriendo ese intervalo mínimo que existe en el teclado de un piano pero que no obstante abarca lo que para el oyente es un universo de emociones—, está utilizando con propiedad un ladrillo.

Toqué la pieza todos los días durante aproximadamente un año, hasta que poco a poco quedó sepultada bajo una pila de música nueva. Y luego, veinte años después, en el tren nocturno de vuelta a casa desde aquel club de *jazz* de Chica-

go, comencé a buscar en Google. Muchos músicos se apropiaron de la marcha fúnebre de Chopin en el siglo posterior a su publicación. Todo comenzó con Erik Satie, quien incorporó la melodía en su extraña composición para piano de 1913 *Embryons desséchés*, una contemplación satírica de crustáceos en descomposición: pepinos de mar, camarones diminutos y cochinillas de catorce patas. Más tarde apareció «Black and Tan Fantasy», de Duke Ellington, una melodía tan popular que se incorporó a un cortometraje en 1929. La película cuenta la historia de una joven belleza, una brillante bailarina con problemas de corazón, que se sacrifica por la música, bailando en el escenario hasta desmayarse, todo para que su compañía consiga un gran contrato. En su lecho de muerte, pide escuchar la «Black and Tan Fantasy», y la cita de la melodía de Chopin sale justo cuando ella exhala su último aliento⁶. Mientras el tren traqueteaba hacia el este a través de la noche, encontré más homenajes: Cab Calloway sacudiendo el Cotton Club con «The Man from Harlem», cuya letra se introduce con la marcha de Chopin; «Desecration Rag» de Felix Arndt, que la cita al final, y un solo de flauta funky en mitad del *Oratorium* de 1975 de un músico experimental holandés llamado Willem Breuker. También me enteré de que los músicos de jazz adoran especialmente a Chopin, una tradición iniciada por un joven pianista polaco llamado Mieczysław Kosz. Él, al igual que Chopin, sufrió una grave enfermedad y murió joven —cayó por una ventana a la edad de veintinueve años, seguramente suicidándose—. Nacido en la extrema pobreza, se quedó ciego antes de cumplir los trece años, pero su desgracia acabó conduciéndole a una escuela especial donde cultivaron su excepcional talento. En gran parte autodidacta —también como Chopin—, tenía veintitrés años a finales de

la década de 1960 cuando, durante un festival de jazz, su trío improvisó sobre uno de los preludios de Chopin⁷ en una actuación que incluía obras de los otros dos compositores favoritos de Kosz, Bill Evans y Miles Davis. Aún es considerado uno de los mejores momentos de la historia del jazz polaco⁸. Pasarían otros veinte años hasta que un polaco formado en un conservatorio, Andrzej Jagodziński, y su trío de jazz publicaran un álbum entero dedicado a Chopin y encontrarán un público numeroso y entusiasta. «Chopin simplemente nos conquistó la mente», dijo más tarde Jagodziński⁹. Siguió cinco álbumes, incluida una grabación de 2008 de la sonata del opus 35 con su icónica marcha fúnebre. En manos de estos músicos de jazz, el lenguaje de la marcha sigue ahí, pero se ha transformado rítmicamente en una nueva lengua vernácula, y termina en un largo solo de batería sin una sola nota de piano. De hecho, Jagodziński lleva el género de vuelta a sus comienzos, que se encuentran en el homenaje fundacional de Henry Purcell a la reina María de 1695, considerado la primera marcha fúnebre de verdad jamás escrita y que fue compuesta para tambores amortiguados y algunas trompetas.

De vuelta en Nueva York, envié un correo electrónico a través del sitio web de Andy's, el club de Chicago, para preguntar si algún miembro del grupo podía hablar conmigo acerca de la forma en que habían utilizado la marcha fúnebre de Chopin la noche que yo estuve allí. ¿Por qué, en medio de una bulliciosa melodía de jazz, había cambiado el grupo repentinamente de tono —y de siglo— para citar a Frédéric Chopin? Poco después tuve noticias de Jeremy Kahn, el pianista. A lo largo de varios mensajes compartió conmigo la historia de su mujer, que había padecido el mismo cáncer que la amiga a la que yo había visitado antes de ir a Andy's. En el

momento de mi visita solo quedaban unas semanas para la muerte de su esposa. Habló de la práctica de la improvisación y de cómo las melodías a menudo cobran vida propia en la tarima, a veces desviándose porque pasa una mujer hermosa o porque una armonía determinada de una canción simplemente encaja con otra. Pero aquella vez, la noche que fui, confesó que había «una pizca de humor negro como mínimo», un mecanismo de defensa musical contra la inminente pérdida de esa mujer con la que llevaba casado veintinueve años. Lo que me había impresionado esa noche —la forma en que los miembros del grupo se habían unido, tomando esta melodía tan vieja y tan triste y transformándola entre todos radicalmente con una sonrisa cariñosa— era el resultado de la voluntad común de apoyar a su compañero. La mano izquierda, por así decirlo, cotilleando con la derecha. De repente, todo resultaba muy chopinesco.

Tras haber experimentado el poder de esta música en dos escenarios muy diferentes —uno formal (el ostentoso consulado), el otro íntimo (un oscuro club de jazz)—, me propuse investigar la *Sonata opus 35* y enterarme de todo lo que pudiera sobre las fuerzas que operaban en la vida de Chopin cuando la compuso. Tardó tres años en completarla, entre 1837 y 1840, y este aspecto del *tiempo* de su composición se cierne sobre toda la sonata. La década en que la escribió fue un momento histórico singularmente vibrante, marcado por una extraordinaria innovación tecnológica y cultural en la que todo tipo de artistas —pintores, escritores, músicos, fotógrafos, coreógrafos— estaban forjando nuevas vías creativas. Chopin estaba totalmente inmerso en este mundo y a la vez era ajeno a él, y es justo esa contradicción lo que me llamó la atención. Quería encontrar al hombre que habitó ambos