

Sones peregrinos

En homenaje a Enrico Mario Santí

EMPIEZA ESTE SON DE SÍLABAS, SIGUIENDO A GÓNGORA EN sus soledades (¿o quizás a Bobby Capó con “Hola, soledad?”); son-ando, silbando a plena voz, sinsontes que dibujen arabescos y abismos, serensé de vacilón, historia y memoria. Ninguna cultura vive sin música, es tan medular como respirar. Moverse, circular; tomemos la ruta de un vasilabón, allí se conjugan los elementos en juego deleitoso: Res-pir-a)ndo. En Cuba respirar es ritmo, “condición esencial de la vida, tan misteriosa como la vida misma y la energía cósmica”. Por eso Longinus decía que “el ritmo viene de Dios”. País endiosado (¿endemoniado?) Cuba: *res rhythmus*, que viene de *rhuthmos* (ordenar, educar, propocionar), del verbo fluir (*rhein*), y de *rhusmos* (forma). *Res rhusmos*: forma de la vibración, figura del tiempo. Es cosa que ordena, evento, continuidad, dentro y fuera de la historia: *res*. En otra ocasión dije que la música es más espesa que la sangre. Luego leo que Eximeno, en el siglo XVIII, hizo estudios para demostrar la conexión entre los movimientos de la sangre y la música. Ese movimiento es energía nace de una conflagración de signos históricos, se consume en la pira. Aire y fuego se hermanan para dar calor: soneo y canto de transculturación. Ritmo es locución: hoguera de sílabas en loca ecuación buscando el *locus* de la libre corporeidad: notas que se sacrifican para entreabrir el compás del corazón. Sacrificio en huida, en fuga, y que va de juerga. Trashum(e)ante, va con ese ritmo de andar, camina así.

EN TEMPO RUBATO, MULATO

Carpentier cita a Pierre Boulez, de un encuentro de 1956 en Caracas: “Durante años me tuvieron fastidiado hablándome de folklore en países donde en ninguna parte hallaba yo valores folklóricos verdaderos... Hasta que fui al Brasil y pude escuchar una batucada... Ese día entendí que el folklore no era lo que había conocido hasta entonces... De la batucada brasileña a la *Ionización* de Varese, sólo hay un

paso...” Más adelante añade el cubano “un folklore no vale por sus temas, sino por su espíritu”. Hay un tono hegeliano a este comentario de Carpentier que sin menospreciar lo autóctono, rechaza el nacionalismo musical como trampa, como espejismo ontológico. Nada encarna mejor el comentario de Carpentier que la música de Leo Brouwer, en particular piezas como “Danza Característica”, o “Paisaje cubano con lluvia”. La primera es una milonga cuyo ritmo está emparentado con los del son y la conga. Brouwer, recoge un tema divertido y popular “Quítate de la acera” y lo desarma y lo recompone varias veces. En “Paisaje...” el compositor empieza con lo que parece ser una vertiente naturalista, con la guitarra imitando las gotas que caen. Pero luego, del minimalismo pasa a lo aleatorio, terminando como empezó. Tiene a la vez la sencillez de una canción de cuna, el ritmo de un fenómeno natural, pero la fuerza acumulativa es de una especie de geometría sagrada (y abierta). El folklore puede ser moderno por completo, no es algo estático, sin evolución posible.

TAMBOR Y ESPÍRITU

La música de origen africano crea un ambiente de comunidad, primero mediante la voz, segundo por el tambor. Los dos producen una unión, pero no es unanimidad. No recuerdo quien haya dicho “la gente cree en lo que canta”, pero es justo en describir la capacidad de agrupar a las personas, colocarlas en ese torrente electrificante de ser parte de una sola voz. Los tambores simbolizan la tribu, es el medio de comunicación entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses. El tamboreo es evento público, un rito social y siempre una convocatoria participativa. La complejidad rítmica es tan extraordinaria que siempre cabe una voz más. Un sólo ritmo no domina, es más, un ritmo no tiene sentido si no es conversando con otro ritmo. Diríamos la afinidad polirítmica refleja una sensibilidad pluralista. Es decir, a múltiples ritmos corresponde una diversidad de fuerzas (naturales/sobrenaturales), y en lo social a una multiplicidad de pensamientos. Son rasgos que son dignos de mantener o recuperar, lo cual no quiere decir que el tambor sea de por sí un instrumento capaz de producir la democracia, pero igual que el folklore, no es el tema, es el espíritu lo que vale. Hay que tener cuidado en asignar a la música una ética, pero las siguientes palabras de San Agustín tienen un gran encanto persuasivo: “Si vivimos en la virtud, estamos bajo su disciplina, pero cuando cometemos una injusticia estamos sin música. Los cielos y la tierra, incluso todas las cosas en ellos que son dirigidos por un poder más alto, comparten esa disciplina de la música, porque Pitágoras dice que el universo fue fundado (y es gobernado) por la música”. O sea, hay que estar pendiente de ese ritmo oculto, el toque que no se oye, el que va organizando todos los ritmos distintos. Por eso se ve en los tambores el lema “El tiempo de Dios es el mejor”, o tal vez más preciso sería “El compás de Dios es el toque del absoluto”.

TÓCALO CON ABSOLUTO ABANDONO

Hegel colocaba el arte (la música) en el reino de lo absoluto. Para él no era algo estático, es decir, evolucionaba, así que tenía que ver con el espíritu y por

eso su insistencia en comparar el absoluto de Schelling con la noche en la cual todas las vacas son negras. (¿El absoluto cubano sería el día en que todos los blancos se confiesan mulatos?).

¿No será esta cita de Nietzsche una especie de mulatez germánica? “¿Nadie ha podido observar que la música emancipa el espíritu, que le da alas al pensamiento, y que mientras más músico uno se hace, más filósofo? El cielo gris de la abstracción se conmueve con los relámpagos: la luz tan fuerte que revela los detalles de todo, le permite resolver problemas; y el mundo se ve desde la cima de una montaña”. Cámbiese esa última palabra a monte y podría entenderse como un bello homenaje a Changó.

Pobre Schopenhauer, quería alejarse de nuestras penas cotidianas y la música era la forma más perfecta para transportarlo al nirvana (pero no por esto veía la música de forma escapista). Su toque no se quedó en el mundo, bien hubiera hecho falta un toque de santo para enterarse que la voluntad se menea y que lo absoluto, la cosa-en-sí o como quiera llamársele, está en la tierra; que se puede tocar, con todos sus registros y cuerdas.

Para Hegel, la música es capaz de demoler el espacio y dar un paso más directo paso a la subjetividad, la (auto)conciencia del espíritu. Es símbolo de la creatividad de la conciencia de poder llegar a lo absoluto sin mediación de conceptos u otras dificultades de la representación. Sólo la religión, el arte y la filosofía nos revelan una verdad sobre el espíritu, nos llevan a la comprensión del absoluto. Confluyen estas vertientes en un delicioso son montuno de Cachao, donde Rolando Laserie canta “No quiero honores / No quiero riqueza / sólo la belleza / de cantarle a mi gente”. Aunque no parece ser una canción abiertamente religiosa no olvidemos que el son viene del monte, como Obatalá, y ese coro al final es un himno bello casi handeliano (una aleluya de “a”s), dando ese toque especial al final cuando termina la melodía: “¡¡¡De película!!!” El espacio cubano, nombrado, brota en manantiales, está a su vez en todas partes y en ninguna (¿un espacio gnóstico de jodedera?): queda abolido el espacio y florece una subjetividad de película. Lo disoluto abraza lo absoluto.

DIVERTIMIENTO

Me acuerdo de un concierto de Celia Cruz con Eddie Palmieri y Tito Puente en el Boston Common. Al aire libre, en pleno verano. Estaba con miles de sillas, pero cuando la cosa se calentó de verdad y Celia empezó a cantar “Bemba Colorá”, la gente se botó. Empezó a bailar allí mismo donde los asientos y hasta encima de ellos, pero la policía lo prohibió. Algunos atrevidos empezamos a bailar en una pista que había no muy lejos de las sillas. Allí trataron de parar la cosa también. De repente, centenares, tal vez más de mil personas estaban bailando, por la pista, por los asientos, en la grama, en la calle. La policía, dándose cuenta de su tarea imposible, se rindió. La cintura pudo más que la censura.

TOCCATA DE UN TOCADO

Juan Blanco es bajito y a primera vista (y de lejos) parece un poco como el abogado especialista en impuestos que fue en los años cincuenta. Pero de cer-

ca y en conversación uno se da cuenta que es autor de “Circus Toccata”, una composición para tumbadora y computadora con nada menos que Tata Güines, encomendado, claro, por el circo para atraer gente. Pionero de la música electroacústica en Cuba, recuerda que dicha innovación no fue siempre bien recibida. Fue acusado de ser agente de la CIA y de “introducir técnicas extranjerizantes en la música cubana”. Afortunadamente, nadie le hizo caso a sus detractores. Entre sus defensores más consecuentes, Alejo Carpentier, quien le metió en dicha música, regalándole discos y partituras de Stockhausen, Webern, Schaeffer, Boulez, Berio y Nono. Al principio de la Revolución lo hicieron Jefe de la Banda Militar del Estado Mayor, contratado por el propio Che Guevara. Recibe una llamada de urgencia que viene de visita el Embajador de Checoslovaquia. Rápido convoca a sus músicos para ensayar el himno, y en un par de horas lo aprenden. Entre miles de personas en el Malecón se recibe al Embajador y empiezan el himno. Uno de los músicos viene a donde Juan para decirle que el Embajador tiene una expresión rara en la cara. Boberías, dice Juan, lo que pasa es que está tan emocionado de oír el himno de su país tocado por primera vez en América Latina. Después le cae la furia de sus superiores: ¡habían tocado el himno de Yugoslavia! Aunque fue encarcelado tres veces en época de Batista, nunca fue a causa de la música. Lo soltaron después de trece días de picar piedras.

Juan Blanco encarna el atrevimiento. “Me gusta hacer las cosas cuando son peligrosas. Hace tres años compuse una misa (1990). A mí me dijeron, por qué no te metes en el partido. Pero no. A mí me gustaba el partido cuando estaba en la clandestinidad. Ahora en el poder no me interesa”. En 1991, cuando estaban prohibidas las procesiones religiosas organizó un evento multimedia en un festival de música que incluyó una procesión con La Virgen de La Caridad del Cobre. Combina de manera fresca (en todos los sentidos de la palabra) un lirismo y una violencia que alternan explosivamente como en “Epitafios”. Por otra parte, su “Suite Erótica” empieza con una cita de los Salmos: “...porque estamos del todo hartos de menosprecios. Muy harta está nuestra alma del escarnio de los holgados y del desprecio de los soberbios”. Luego sigue con computadora y voz de hombre y mujer en lo que parece una variante del *Cantar de los Cantares*, evocando la frase del esposo: “Tu palabra es vino generoso a mi paladar que se desliza suavemente entre labios y dientes” (7:10). Signos, voces, máquinas, todos van haciéndose un mundo que emocionalmente nos atrae o desgarrar, y a la vez una distancia que nos permite reflexionar críticamente. Juan Blanco se describe a sí mismo como un hiper-romántico. No sé si su definición combina el Hyper Card con el Romanticismo, más bien diría que es un chamán del sonido, capaz de convertir lo cotidiano en carga y descarga de lo insólito.

ARIA ISLEÑA: LA POLÍTICA E MOBILE

Una de las primeras óperas cubanas se llamaba *El Diablo Contrabandista* (1840). Curioso porque hay que ser un poco de los dos para sobrevivir en la isla en el “período especial”. Pero sigamos el ejemplo de Saumell (y su ópera *Antonelli*, no estrenada), al proponer una actual-imaginaria, que incluso pode-

mos robar de Beethoven (el nombre por lo menos): *Fidelio*. Tal vez actualizarlo y ponerle *Fidelón*. Opera de rescate, y no hay isla en mayor necesidad de rescate en este momento que Cuba. Además, se puede seguir una buena tradición cubana de travestismo: acuérdense que Leonor se viste de hombre (con el nombre de Fidelio) para rescatar a su marido preso, Florestán. Nomino a Reinaldo Arenas como personaje de esta obra, vestido de Obatalá. ¿Por qué no? Su *El Color del Verano* es un libretto de ópera y la cantidad de personajes, coros y extremismos de todo tipo lo coloca en una dimensión faraónica digno de *Aida*. Luego, impersona a Fidel para rescatar a su amante preso Floresnoestánmarchitas, un jaguar que de día se parece a Lezama, de noche a Virgilio. La cárcel es en forma de piña. Pero da la casualidad que Fidel viene de visita a la cárcel ese día y se encuentran los dos Fideles. Cada uno acusa al otro de impostor. ¿Quién es más fiel (o será más fiera)? Se necesita un juez: buscan a Raúl vestido de Rita Montaner. En un toque wagneriano, sin duda, los dos cantan arias más largas que sus discursos, dejando a los otros personajes y el público roncando. Entre las tinieblas y los suspiros de todos los durmientes se aparece un fantasma, a lo Macbeth: el general Ochoa. Fulmina al Fidel de verdad con un machetazo más directo que el de Oggún. Se casan Arenas y su amante con Severo Sarduy oficiando en la boda y Raúl-Rita Montaner cantando un aria de bendición mientras el coro va construyendo balsas hechas de manuales de marxismo-leninismo soviéticos. Baja el telón.

EN MONTUNO

Decir que la música cubana es alegre es obvio. Los ritmos, las melodías y el espíritu bullanguero que emanan de un son, una guaracha, o una rumba levantan no sólo el pie sino hasta el ánimo de Kafka. ¿Antídoto a nuestras desgracias históricas, con la esclavitud, el dominio por países extranjeros, el exilio? Poco importa por qué: más provechoso es saborearlo. Pero hay veces que uno está abrumado, que ni siquiera Benny Moré o la Orquesta Aragón le saca a uno de la nota baja. Estás invadido de una melancolía que sólo hace pensar en Wagner, esa enfermedad del espíritu como decía Nietzsche. La única persona capaz de quitarme ese desconsuelo sin fallar es Chocolate: no importa cuán aplastante la tristeza, acoplado al frío atroz, con su cielo gris carcelario. No es poca cosa hacer desaparecer un invierno de Boston, más bien diría que es tan milagroso como bajar el santo. La dulzura de su tono, el fraseo tan preciso y libre a la vez, su manera de llenar el espacio con una ternura sandunguera es nada menos que un prodigio. Bien cabe la frase de Ortiz: “un ron sonoro para los oídos”. Sin olvidar las penas, los rechazos, y los fracasos, la trompeta de Chocolate habita un espacio que me atrevería a llamar la esperanza. Pero es tan sutil, como la falda de mujer ondulando en la brisa. Hay algo muy femenino en Chocolate que hace pensar en Oshún con su *oñí*, la miel que usó para embadurnar los labios de Oggún. Si Oshún tocara trompeta se llamaría Chocolate.

A MANO SINIESTRA ES LA FIESTA: LECUONA

Redescubren a Lecuona. Un pianista gringo, Thomas Tirino, y una compa-

ñaía disquera finlandesa se lanzarán a la obra pianística entera (175 piezas). Los números indican su asombrosa fecundidad: ¡¡cincuenta y tres obras para teatro (entre ellas zarzuelas y óperas), doce películas, treinta y cinco composiciones para orquesta, cinco ballets, 406 canciones, seis para piano y orquesta!! Lecuona también fue uno de los primeros en unir la música seria y popular, y su propia vida lo confirmó. Una noche podría estar dirigiendo una sinfónica y la próxima estaba en un club nocturno con sus Lecuona Cuban Boys rumbeando a todo trapo. Sin olvidar a Roldán, tal vez Gottschalk ha sido un precursor al montar su “Una noche en el trópico” con sus cuarenta pianos y tumbadoras en el centro del escenario. (¿Dónde habrán metido tanto piano, en un estadio?). Dicen que Lecuona no paraba de componer: garabateaba melodías en las servilletas de los restaurantes o jugando cartas con sus amigos, de repente se levantaba, disparaba una nueva composición y a los quince minutos se unía de nuevo al relajajo. Teniendo menos de cuatro años fue sorprendido por su mamá, repitiendo una pieza que había oído tocar por su hermana. Cuando entra su mamá le dice: “¡¡Mira mamá soy Gottschalk!!”. Interesante variante de la cita de Villa-Lobos, donde Lecuona parece indicar “Yo soy la música”. ¿Quién se atrevería a dudarlo?

MÚSICA Y MEMORIA

No es tan raro afirmar que la música es idónea para estimular la memoria, casi tan efectiva como el olor o un perfume. Incluso lo que a veces hace inolvidable una película es la música: la obra de Brahms en *Monsieur Hire*, la de Ignacio Cervantes en *Fresa y Chocolate*, Beethoven en *La Naranja Mecánica*, Prokofiev en *Alexander Nevsky*, Michael Nyman en *The Piano*.

¿Pero podemos decir que la estructura de la memoria es musical? Muchos han comentado que la memoria es esencial para entender una melodía, hilvanar su rumbo y coherencia; otros que evoca la infancia. (Un cha-cha-chá de la Aragón siempre me recuerda a los juegos de pelota entre el Habana y el Almendares). Hegel habla del recuerdo (algo más que memoria) como una forma de conocimiento mediante imágenes (*Bild*), formación o educación por la imagen-bildung). No es una imagen dibujable, más bien cercana a lo que dijo Bergson, al afirmar que la materia es un agregado de imágenes. “Por imagen queremos decir una cierta existencia que va más allá de lo que un idealista llama *representación*, pero menos de lo que un realista llama una *cosa*”. Entre la cosa y la representación, la música tiene su materialidad, su cuerpo. Música: memoria del cuerpo que despierta al mundo.

RUMBERAS EN MÉXICO: A LARGA DISTANCIA, PERO NO SIEMPRE POR TELÉFONO

En una entrevista Rosa Carmina habla de sus tiempos de gloria en los cuarenta cuando el cine mexicano se enloqueció con eso de las rumberas. El prototipo era el de la mulata sensual y sandunguera que transgrede los cánones sociales, y, después, claro, la cañonean, a veces a cañonazos. Como dice la canción: “El amor de la mulata / no se puede resistir / pura pasión que

mata”. Carmina trabajó con Juan Orol, ese cineasta que llevó el camp a su máxima apoteosis: al meta-kitsch. Vi algunas de sus cintas por televisión hace un par de años en Cuba y me quedé azorado: tenían un encanto desquiciante que siempre rayaba en lo grotesco. Cualquiera gana de parodiarlas queda coartada por su propia autoparodia, conciente o no. Asombrosamente Carmina dice: “Orol me enseñó a bailar rumba de cajón. No te sorprendas, porque él era español de nacimiento y cubano por formación. Llegó a Cuba pequeño y vivió en los solares. Vestido de diablito, le bailaba a la ceiba en los ritos y le encantaba todo lo de Changó”. Sin duda el orisha guerrero se filtró en su sensibilidad gangsteril *film noir* mezclado con el meneo de Tongolele.

Oshún parece ser el orisha más prominente en la película *Danzón*, otra muestra de la cubamanía mexicana. En una escena breve pero reveladora, Julia, la protagonista, camina desde el malecón en Veracruz, entrando al agua hasta los tobillos, y empieza a bailar un danzón con las luces de la ciudad en el fondo. Es un presagio del resto de la película, de la libertad/libertinaje del viaje, el amor, el anhelo, la desilusión, todos vinculados a una marea de imágenes y melodías. Presagio y advertencia: “si el ser humano intenta vivir fuera del ritmo, la Naturaleza lo castiga seguramente, más que si aquél hubiese tratado de vivir sin luz.”

Más tarde, con ironía enternecedora, Julia ve los barcos por los muelles con sus nombres de boleros o danzones: “Lágrimas Negras”, “Puras Ilusiones”, “Amor Perdido”, “Me Ves y Sufres”. Pero en vez de mulata transgresora hay una mestiza medio apenada: el mulato, Carmelo Benítez, se desvanece y reaparece como una flecha, figura esquiva del deseo. En el amor, navegar y naufragar se confunden, la memoria del cuerpo vence al tiempo.

FINAL: ¿RUMBÓN DE LA ESQUINA O ESQUINA SIN RUMBO?

Sones peregrinos, *Les Années de Pelerinage* en manos de Liszt, que comienza con “La Capilla de Guillermo Tell”. Una descarga romántica, con un drama y unos acordes que enardecen, así para abrir la camisa y recibir el primer balazo. Surgen imágenes de Rousseau bailando por el árbol de la libertad. Mejor pensemos en la sombra fértil de la ceiba, pleroma caribeño que nutre a todos con su poder divino, como la voz de Lázaro Ros o Mercedita Valdés. Es difícil no pensar en la canción de Carlos Varela, ese otro aficionado al suizo, tal vez con mango en vez de manzana. Pero ya se acabó la época de los hijos de Guillermo Tell, ni siquiera la flecha de Ocho si podría atrapar el futuro cubano, que sólo se deja ver por las hojas movidas de la manigua. El ciervo fue el detonante para San Huberto. ¿Lo serán los siervos para la isla? Varela lo evoca con otro espacio geográfico, en otra canción: “Y llegas al muro / Donde acaban todos / Donde empieza el mar”.

A la reducción de la utopía le corresponde la seducción de la melodía. El vacío, lo vacío se vence en el vacuao. La rumba tiene rumbo, el de ser rumboso. Abre caminos porque es la posibilidad, no como “espejismo de lo pasado en el presente”, sino como piedra de poder, canto e imagen.