

El infante terrible y la música

Cristóbal Díaz Ayala

«Toda la música la oigo de oído»

GUILLERMO CABRERA INFANTE
(*Mi música más extremada*)

Guillermo Cabrera Infante no sabía música. No tocaba ni de oído ningún instrumento musical. Por confesión propia era mal bailarín, defecto casi imperdonable a un cubano. Y sin embargo, dejó un magnífico legado como escritor y crítico de música y, sobre todo, incorporó la música a la literatura haciéndola parte indispensable de su trabajo literario. Comencemos por el crítico que se empieza a desarrollar después de su salida definitiva de Cuba. Tal parece que esta faceta vino a ocupar el espacio que dejó Caín, ese otro ser que cohabitaba con Guillermo dentro del mismo cuerpo, dedicado éste a la crítica cinematográfica, como sabemos, y el que decide retirarse de ésta en 1960, aunque como veremos regresa de vez en cuando a su viejo esqueleto. Al igual que en su juventud fue un promiscuo amoroso, Guillermo toda su vida fue un promiscuo musical. Su altar mayor fue, por supuesto, la música cubana, pero rindió culto en otras muchas capillas. Así lo narra en *La Habana para un infante difunto*: «Siempre me ha fascinado la música popular y puedo todavía cantar las canciones, los vales no vieneses, las canciones que estaban en boga cuando tenía cuatro o cinco años». Y sigue narrando sus recuerdos de las serenatas escuchadas en su Gibara natal, las retretas del parque los domingos por la noche, un septeto de sones que lo fascina, y, después, la presencia envolvente de la radio, las películas musicales como las de Gardel y, por supuesto, los bailables de Fred Astaire y sus parejas.

Ya adolescente y viviendo en La Habana, empieza a conocer a través del cine la música popular americana. Se hace fanático de la orquesta de Glenn Miller, hasta el punto de que «pareció que la música cubana o sus imitadoras mexicana o puertorriqueña iban a quedar definitivamente desplazadas en mi memoria... por el *swing*, nuevo sonido». Pero llega el mambo y lo salva de la idolatría. Más tarde, empieza a interesarse por «la música europea, la que luego conocería como música clásica». Le impresionan películas como *Humoresque* y *Carnegie Hall*. No es un periplo muy diferente al que tuvimos muchos coetáneos de Guillermo. He escrito alguna vez que en Cuba la música estaba en todas partes: nos perseguía, y era toda la música, no solamente la cubana. En menor o mayor escala, todos teníamos acceso a ella. Pero lo

importante es metabolizarla como hizo Guillermo, disfrutarla, entenderla, analizarla y dejarla perennemente adherida a su ser. Basta ojear algunos de los muchos artículos que dedicó a la música, recogidos en su antología *Mi música más extremada*: En el titulado «Ñico Saquito y el sentimiento paródico» alaba precisamente ese rasgo que tenía en común con el conocido autor de guarachas: el sentido humorista paródico. Guillermo llega a considerar el tema «María Cristina», de Ñico Saquito —por supuesto, parodia dentro de la parodia— un «*lied* oriental», aclarando que se trata de «la provincia de Oriente, en Cuba». Y de pronto, una interesante confesión: «Si es cierto que todas las artes aspiran a la música, mi arte, o mi parte en el arte, han aspirado siempre a la condición de música popular». Y agrega: «Hay páginas más, en efecto, que deben leerse como una partitura». Con su cultura vastísima, Guillermo desempolva unos versos de fray Luis de León de su «Oda al canto», dedicados al músico Salinas: «El aire se serena /y viste de hermosura y luz no usada /Salinas cuando suena /la música extremada». Y con esta última estrofa modificada titula un artículo suyo dedicado a la música y escrito en 1991, que después se toma como nombre del libro que incluye varios de sus textos dedicados a éste y a otros temas. La primera acepción que tiene la palabra extremada en el diccionario, es exagerada; la segunda, muy bueno o magnífico. Posiblemente, en ese segundo significado la usara fray Luis en su verso, pero me inclino a pensar que Guillermo, refiriéndose, claro está, a la música cubana, la usó en el sentido de exageradamente buena. Recordemos que en el prólogo al libro sobre música cubana de Natalio Galán, considera a la nuestra «la de mayor riqueza rítmica de América», en lo que concurrimos. Pero su predilección por lo cubano no llega al chauvinismo; cada una de las once partes que componen *Mi música más extremada* está precedida por el título de un bolero, al parecer escogidos por la editora Rosa Pereda, pero con la aprobación del autor, y de ellos sólo cuatro son cubanos (por cierto, ninguno es un bolero propiamente dicho), seis son mexicanos y uno, puertorriqueño. Además, la canción favorita de Guillermo según lo escribiera más de una vez, era la mexicana «Perfidia». Le dedicó excelentes artículos a La Lupe: «La Lupe cantaba con el diablo en el cuerpo y un ángel en la voz». Y resumiendo, dice de ella que no fue una cantante, sino una leyenda. También describió y definió a Celia en otro magnífico artículo, y otro muy elogioso para Olga Guillot, especie de desagravio después que en *Tres tristes tigres (TTT)* la llamara «Olga Guillotiná» y escribiera que ella sólo le gustaba a la gente que usaba forros plásticos en los muebles de la sala. También bregó con la salsa. Parodiando el *Manifiesto comunista*, comienza diciendo: «Un fantasma recorre América de Norte a Sur. Es el fantasma del son, sonido y frenesí creados en Cuba alrededor de 1920». Y más adelante agrega: «el genio cubano, si es que existe, es un genio musical y se realiza en sus sones». Quizás una de las razones que inclinaron a los miembros de la Academia de Música a otorgar el Premio Grammy al CD *Cachao Master Sessions Volume I*, fue el magnífico retrato que del maestro hizo Guillermo en las notas que acompañan al disco. Basta esta nota: «Cachao es alto y fornido y con unos ojos asombrosamente azules en una cara egipcia. Cuando toca parece un jinete arcaico que monta su caballo de madera y cuerdas, las que pellizca y golpea, o usa su látigo para someter a ese instrumento de dos metros, el más masivo de la orquesta».

Otro músico a quien el autor admiraba, Paquito D’Rivera, fue también excelentemente descrito en las notas que hiciera a su primer disco grabado en Estados Unidos.

Pero su admirar y conocer no se limitaba a lo cubano. En su artículo «Un hombre llamado Navaja», analiza al detalle a Rubén Blades, demostrando de paso sus conocimientos ecuménicos de lo musical: «En *Pedro Navaja*, Blades ha hecho una versión del famoso ‘*Mack the knife*’ de *La ópera de tres cuartos*. Pero al revés de otros imitadores, Blades no ha seguido la música de Kurt Weill sino la letra de Bertolt Brecht. Blades es también el Woody Guthrie de la salsa... pero debe más todavía a Bob Dylan... Rubén está a medio camino entre la música popular, la tonada folklórica y la canción protesta, senderos que se trifurcan». Con la misma facilidad habla de un compositor de lo clásico en su artículo «Offenbach, Bach de los bulevares». Así comenta el éxito de este compositor, con su cáustico humorismo: «Offenbach se hizo asquerosamente popular y ridículamente rico». Otra estampa soberbia es la del compositor norteamericano Irving Berlin. Era su estilo único, en que entre burlas iba diciendo las verdades sobre un artista determinado, intercalando chistes, juegos de palabras y haciendo la lectura un deleite. Para explicar la inmensa popularidad de Berlin, dice: «Él es el folklore que cobra derechos de autor». Como lo fue Caín cuando ambos habitaban en un mismo cuerpo, Guillermo puede ser tajante, iconoclasta, decisivo. Dice en uno de sus comentarios a uno de los capítulos de *Mi música extremada*: «No soporto a Beethoven, que fue el culpable de introducir el ruido en la música sinfónica. Por eso se quedó sordo... Rabio con Ravel, cuyo *Bolero* es la primera piedra pop, y Satié es el compositor que habría querido ser, de saber música. Toda la música la oigo de oído». Su libro *Arcadia todas las noches* recoge el contundente artículo «La música viene de ninguna parte», en que Caín y Guillermo se ponen de acuerdo para decir que «Ningún arte ha estado tan indisolublemente ligado a otro como el cine y la música». Lo que sigue es un fastuoso desfile de los que consideraba los mejores compositores de música cinematográfica. No escapan de sus dardos otros colosos de lo clásico. En «Wagner contra Wagner» dice: «Hace trece años que murió Stravinsky y fue enterrado en Venecia (en tierra firme supongo)...». Y comentando la música de Wagner: «Su monumentalidad no es de pirámide, sino de rascacielos: es más altura que grandeza». Todo lo anterior bastaría para señalarlo como una figura importante en la historia de la música, que no se nutre sólo de compositores e intérpretes, sino de críticos e historiadores también. Pero en 1961 comienza a escribir una novelita que titula *Ella cantaba boleros*, que se va convirtiendo en *Tres tristes tigres* y se publica en España en 1964. Es el matrimonio, por todo lo alto, entre la música y la literatura.

Antes de esta obra, la música cubana había sido asunto poco tratado en nuestra novelística. Eran más bien los visitantes extranjeros que escribían sus memorias, los que dejaban constancia, sobre todo en el siglo XIX, de la afición de los cubanos, especialmente los habaneros, por el baile y la música. Es Cirilo Villaverde con su emblemática *Cecilia Valdés*, quien da cierta importancia al tema; describe un baile de cuna y otro de más rango, amén de que uno de los protagonistas es músico. Ya en el siglo XX, Alejo Carpentier hará una buena descripción de un baile de afrocubanos en su novela *Ecué Yamba-O*. Y *El acoso* está permeada de música, pero clásica y extranjera. Jesús Díaz hace un relato del estilo de baile llamado casino en su novela

Las iniciales de la tierra. Y habría otros antecedentes, pero generalmente se trataba de una mención pasajera, una pincelada más en la descripción de un ambiente determinado. La música, en el mejor de los casos, era el telón de fondo a una escena en el desarrollo de la trama. Y entonces surge *TTT*, que comienza como una ópera con una obertura, en este caso, la introducción del maestro de ceremonias de Tropicana, que de por sí tiene música en el ritmo y aliento que imprime el autor al relato. *TTT* ha tenido y tendrá múltiples lecturas e interpretaciones; quiénes son en verdad los tres tigres que acompañan a Guillermo (¿o a Caín?), etc. Para mí, desde la primera vez que la leí, sentí que la verdadera trama —si alguna hubiera— es el ambiente musical habanero; que su personaje central —si alguno hubiera— es ese ambiente musical habanero, retratado, aludido, sugerido, impuesto, sobreimpuesto, soslayado y omnipresente a lo largo del relato. Y si Carpentier había señalado y practicado la importancia de nombrar las cosas, Infante las va a nombrar, pero les va a poner música también.. Mas que hablar de Cabrera Infante y la música, debía pensarse en la música en Cabrera Infante, cuya literatura quiere ser música, como apunta Rosa M. Pereda, la sagaz editora de *Mi música extremada*. Para ser un buen escritor caribeño hay que tener ritmo. Y eso no se aprende estudiando preceptiva literaria; se mama y absorbe de lo que nos rodea. Se hace camino al andar, pero se hace música al escribir, como lo hace de arrancada Guillermo en *TTT*, desde que abre la boca el maestro de ceremonias de Tropicana, y nos parece escuchar la música de fondo que le acompañaba, ver las evoluciones de las coristas a su espalda, oír otra vez el tintinear de vasos, las conversaciones en las mesas, los aplausos... tal es la fuerza evocadora del discurso cabrerista. Y así seguirá en el resto del libro. Hay música en los intrincados soliloquios de Senseribó, que son en verdad epopéyicos guaguan-cós; hay ambiente de bolero en cada ocasión que resurge La Estrella, y de mambo, de chachachá, en las conversaciones de los tigres, en su perenne cortejo a las muchas damas que pasan por su camino; en fin, puritita y también, por qué no, putísima música. Con los capítulos dedicados a la cantante Freddy, después publicados separados como una novela *per se*, Guillermo inaugura, por lo menos en el Caribe, la biografía novelada de un artista, género que tan popular se hiciera en años posteriores, con aciertos como *Vengo a decirle adiós a los muchachos*, de Josean Ramos, y *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez, ambos sobre el mismo artista, Daniel Santos, y *Reina rumba*, de Umberto Valverde, sobre Celia Cruz. Sin ese retrato genial, Freddy hubiera sido olvidada. Artista de carrera muy corta, con sólo un LP en su haber, la fuerza de la evocación cabrerista la convirtió en un mito. Y es que Guillermo pintaba, describía, marcaba, definía como nadie. De Freddy dijo, entre otras muchas cosas: «y su voz salía suave, pastosa, líquida, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de todo su cuerpo... y de pronto me estremecí...». A fines de los 80, en uno de los pocos casos en que lo hizo, Guillermo prologó la novela *Reina rumba*, diciendo de ella que era, al mismo tiempo, «un reportaje, una entrevista, una biografía, una autobiografía, una confesión, y un poema». Curiosamente, con esos mismos términos se puede definir su propio trabajo en *TTT*.

Si hubiera alguna duda de la intención del autor al escribir esta obra, el mismo Guillermo, en una de sus notas, la onцена en *Mi música extremada*, refiriéndose a *TTT* dice: «En una novela que tiene un hilo conductor (de orquesta) que se llama

Ella cantaba boleros, la música tiene que ser, de todas-todas, esencial, que está en la esencia del libro». De ahí en adelante, la música estará presente en casi todas sus producciones. En 1979 tenemos *La Habana para un infante difunto*, cuyo paródico título ya alude a la música, con la referencia a la *Pavanna para un infante difunto*, de Ravel. Y así estará presente en esta continuación del bojeo habanero iniciado en *TTT*, moviéndose entre el danzón y el chachachá, pasando por el bolero, la guaracha y el mambo, según lo pida la acción. En el capítulo primero está, además, su declaración de principios: «Siempre me ha fascinado la música», contando con lujo de detalles su progresivo involucramiento musical, desde su amistad con compositores de lo clásico, como Juan Blanco y Harold Gramatges, que se entrecruzan con sus experiencias amorosas con una *ballerina*, o con una dama a la que hay que hacerle el amor escuchando *La Mer*, de Debussy. En el capítulo titulado «*La plus que lente*», otro título de Debussy, comenta: «Es notable lo musical que era yo entonces: siempre a la caza de un concierto o un ensayo, ya que era muy pobre para tener discos y mucho menos tocadiscos». En el siguiente capítulo hará un hermoso recuerdo del legendario teatro Shanghai y sus espectáculos pornográficos de aquella época, que serían estampas pastorales ahora. Refiriéndose a una casa de prostitución, recuerda: «la victrola multicolor en medio del salón, presidiendo luminosa y sonora el círculo de putería». Ni siquiera en un libro tan serio como *Mea Cuba* (1992), que recoge sus escritos políticos, puede dejar de aflorar el guiño humorístico: al artículo titulado «A propósito», que narra un misterioso escalamiento a su apartamento en Londres, donde parece estar la mano del gobierno cubano, le pone como subtítulo las primeras estrofas del son «El parálítico», de Miguel Matamoros: «Veinte años en mi término /me encontraba parálítico». En el epílogo de *Delito por bailar el chachachá* (1995), nos advierte que de los tres cuentos que lo componen, el primero debe leerse a ritmo de toque de santería, que es de lo que se trata; el segundo, a ritmo de bolero, y el tercero, como un alegre chachachá. En *El Libro de las Ciudades* (1999), en la parte dedicada a Londres, la emprende con los Beatles haciendo un recuento de ellos en el que no salen muy bien parados: «John Lennon era un zoquete que fingía ser un artista amable para el público... Paul Mc Cartney interpretaba el papel de encantador de serpientes del grupo y era sólo un dios débil. Ringo era una broma hasta para él mismo... era un impostor... era incapaz de seguir siquiera un compás de tres por cuatro que es el ritmo de un vals...». Y en sus estampas dedicadas a Nueva York, recalca que gran parte de su interés por la ciudad es que en sucesivos viajes fue ampliando su dieta musical agregándole nuevas figuras como Thelonius Monk, Miles Davis, John Coltrane y Alberta Hunter. Como sabemos, hay una etapa de su vida en que Guillermo estuvo escindido en dos: Guillermo propiamente dicho, y Caín, el que escribió, de 1954 a 1960, las críticas de cine (en realidad clases de apreciación cinematográfica) para la revista *Carteles*, una selección de las cuales fue recogida en *Un oficio del siglo XX*. Indefectiblemente, Caín tenía que amar la música como lo hacía el otro ser con quien compartía la envoltura corporal. En el libro aparecen crónicas de películas musicales como *La cenicienta en París* (*Funny face*), que sin ambages considera «la comedia musical más brillante de toda la historia de la comedia musical». También se encandila con *Las zapatillas rojas*, a la que dedica todas las cuartillas que considera necesarias para sus méritos. Así era Caín.

Otras veces es su oído el que se maravilla, como le sucede con la música que aporta el Modern Jazz Quartet a la película *Sucedió en Venecia*, de Roger Vadim. Hay unas adiciones hechas por Guillermo en varias partes del libro, mayormente para criticar a Caín, y en una de ellas nos cuenta la música que éste posee: «discos de jazz junto a la biblioteca y sobre un tocadiscos maltratado, con discos de Benny Moré, Freddy, las descargas cubanas, los discos de danzones de Odilio Urfé y algunos discos de música más seria y también más aburrida: una edición de lujo de las nueve sinfonías de Beethoven, algún Schönberg, Chaikovski, Stravinski, Mahler, Vivaldi, Bach, Manfredini, Albinoni, etc.». Hay que ver: Parece que a Caín le gustaba el Beethoven que detestaba Guillermo. Al final de *Un oficio del siglo XX*, y en la parte que llama «Vida, pasión y muerte de Caín», Guillermo incluye esta frase de despedida a Caín que no sé si sería suya: «Nadie muere realmente mientras no está olvidado». Es cierto. Y por lo que nos dieron, nos enseñaron, nos deleitaron, ambos serán inolvidables, de todas-todas, como diría Guillermo.



Flor de Cuba.

Serie: Los Ingenios. Patrimonio a la deriva.
Técnica mixta, Gouache sobre impresión foto-numérica.
40 x 60 cm., 2004.