

Monika Przystalska

Escritores hispanoamericanos y su música

La música y la palabra escrita han convivido desde siempre. Sin embargo, las relaciones entre ellas tomaron el rumbo distinto en el cambio de los siglos XVIII y XIX. La razón fue el desarrollo enorme de la música instrumental y la aproximación entre las artes comenzada en el romanticismo. Entonces, la manera más frecuente de la existencia de la música en el texto escrito la fue la descripción, sea de una ejecución musical, de un concierto o de la propia composición. Aparecían también fragmentos de la letra de las canciones y, prácticamente, eso era todo. Las investigaciones de las relaciones entre la música y la literatura empezaron en el siglo XIX y los primeros críticos los fueron los mismos escritores. Trataron ellos de introducir en el texto escrito elementos musicales con el fin de obtener "la musicalización" ya total - o, por lo menos, la mayor posible - y no fragmentaria de la novela. Los resultados de sus esfuerzos se analizaron y hasta se escribieron artículos y libros al respecto. Sin embargo, la mayoría de ellos concierne a la creación de los escritores del Viejo Mundo, es decir, de Dujardin, Mann, Proust, Joyce, Gide, Huxley, Iwaszkiewicz, etc. Surge, entonces, la pregunta, si el problema les interesa solo a los europeos y el pensamiento de los demás nunca tomó esta dirección; si la novela musicalizada es solo algo de *acá* y no de *allá*; o es la cuestión de la investigación.

Resulta, pues, que el universo músico-literario hispanoamericano ya existe y muy extenso, y es solo por descubrir, investigar y analizar. Y este universo atañe no solamente a la novela, sino a toda la creación literaria que es el resultado del pensamiento músico-literario, del pensamiento sobre la música de los literatos, en fin, de cualquier "instalación" de la música en el texto creado por un escritor. Lo que sucede es que muchas veces los que escriben novelas introduciendo elementos musicales, dedican otra parte de su creación a la meditación sobre la música como tal, sea de forma ligera o la más seria.

En cuanto a los países hispanoamericanos, precisamente, la música está presente, sobre todo, en la literatura de dos de ellos, es decir, en la de Cuba y en la de Argentina. No es de extrañar, si tomamos en consideración de que ambas están a la cabeza de la América hispanohablante en cuanto al desarrollo de la cultura musical. Cuba con todas las Antillas es, además, la fuente del verdadero folklore y el folklore muy vivo. Los fundamentos musicales, o sea, el folklore, el desarrollo de la música popular, de las danzas, del bolero, del tango, etc. hacen que florezca la escritura sobre ellos. Así que, la literatura cubana se basa mucho en la música vernácula, hace referencias al bolero, convierte en su protagonista La Habana, con su vida nocturna *sabrosa hecha de ritmo y de deseo que es nuestra* [de los cubanos, Monika Przystalska] *verdadera razón de ser*¹; y la literatura argentina es toda un tango, tango *versus* bolero o, quizá por ser cosmopolita el país, con fuertes inspiraciones en el jazz.

El folklore le interesaba especialmente a Alejo Carpentier. Se ocupaba de ello tanto en su ensayística - entre muchos ejemplos accidentales apareció un extenso ensayo dedicado enteramente al asunto, que se titula "Del folklorismo musical" - como en sus ballets. Le interesaba el auténtico folklore, el activo y viviente, que diferenciaba

¹ Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, Editorial Planeta, Barcelona 1997, p. 73.

del artificial, creado para sacar provecho en los países en que el verdadero folklore musical y danzario se hallaba totalmente extinto. Abordaba, además, el problema del folklore hispanoamericano y de las investigaciones acerca de ello; de las corrientes nacionalistas - incluidas las iberoamericanas, aplazadas entonces de las europeas y que se afirmaron en el continente en los alrededores del año 1920.

La obsesión - expresión utilizada por el mismo escritor - por ideas de *sketchs* y ballets vernáculos le llevó a crear un "misterio afrocubano" *El Milagro de Anaquillé* (1927), en el que utilizó, sin modificación alguna, el ritual coreográfico de las ceremonias de iniciación afrocubanas. *Manita en el suelo* (1930), un ballet, debía haber sido "una suerte de punto de partida de un teatro folklórico cubano - jamás se (...) [había, M.P.] intentado labor análoga -, y para ello sólo (...) [debían haberse puesto, M.P.] en juego elementos auténticos, dotados de poesía popular verdadera".² Carpentier quería presentar en el escenario todos los personajes de la mitología popular criolla. En el texto aparecen fragmentos de oraciones, décimas guajiras, poemas baratos. Los mismos objetivos los tenía otra creación suya, *La Rebambaramba* (1927), una opera-ballet, escrita junto con Amadeo Roldán, uno de los mayores compositores que Cuba jamás ha tenido. No obstante, al vivir todavía el autor, a pesar de varios intentos de estrenar sus obras, no salió nada del proyecto. Los planes relacionados con la puesta en escena de *La Rebambaramba*, por ejemplo, se vieron contrariados por la muerte de Sergio Diaghilev.

Los motivos de fiestas ñañigas y juramentos los utiliza, aunque a una escala pequeña, otra cubana, Zoé Valdés, pero ante todo, tercer famoso escritor cubano, Guillermo Cabrera Infante. En sus textos introduce historias, instrumentos y ceremonias que acompañaron a los negros desde su viaje de África. Están allí sus símbolos, colores y su lenguaje. Está la santería, la celebración de iniciados, propiamente religiosa con su ritmo repetitivo de la oración cantada y bailada. Porque la santería es un rito "donde la misa es la música"³. Cabrera Infante es el primero que lo cuenta en *En el gran ecbó*.

Pero el folklore, el folklorismo y la música negra no equivalen a la música cubana. "No hay música negra, excepto por la que hacen algunos tambores rituales, - dice Cabrera Infante. Toda la música la han hecho en Cuba los mulatos y unos pocos blancos (...)"⁴ Precisamente sobre la música cubana así entendida, en fin, "negra o blanca, pero nunca gris"⁵, los mismos escritores crean libros y ensayos, dedicándose al trabajo estrictamente musicológico. Los escritores-musicólogos hispanoamericanos los son, sobre todo, Alejo Carpentier, el autor de la primera historia de la música cubana, titulada *La música en Cuba* y Cabrera Infante, quien escribió numerosos ensayos al respecto, un texto teórico, siendo el prólogo al libro *Cuba y sus sones* de Natalio Galán - a propósito, el principal investigador empleado por Carpentier para

² *Obras completas de Alejo Carpentier*, vol. 1, Siglo Veintiuno Editores, Madrid 1983, p. 308.

³ Pereda, Rosa M., "La mirada cómplice", en: Cabrera Infante, Guillermo, *Mi música estremada* (conjunto de artículos y de fragmentos de otros textos del autor seleccionados por R. M. Pereda), Editorial Espasa Calpe, Madrid 1996, p. 26.

⁴ Cabrera Infante, G., "Sexta", en: *Mi música estremada*, op. cit., p. 237.

⁵ Cabrera Infante, G., "Paquito d'Rivera, un cubano que nació para el jazz", en: *Mi música estremada*, op. cit., p. 233.

hacer las pesquisas musicales necesarias a su libro - y *Mi música extremada*, también girando alrededor del tema de la música cubana.

Cabrera Infante, reflexionando sobre los trabajos musicológicos de Carpentier y de Galán⁶, se fijó en dos cosas: el título carpenteriano, expresando la falta de la música autóctona en Cuba y subrayando que la única posible allí es la que vino de afuera; y la verdad de la que se dio cuenta Galán, es decir, de que la única música de Cuba era la música popular. Esa verdad la confirma el vasto número de los textos cabrerianos dedicados a los artistas de la música popular cubana, también en comparación con el número de otros creados por él. Por su parte, toda una galería de personajes del mundo de los *shows* musicales cubanos la presenta Zoé Valdés en *Te di la vida entera*. Pues, en suma, tenemos a Celia Cruz, "Reina Rumba (...) [que, M.P.] fue son y sonora, antes como ahora es la salsa"⁷; al gran Beny Moré, a Miguel Matamoros, a Olga Guillot, "la verdadera, la continua encarnación del bolero"⁸. Tenemos a Arsenio Rodríguez, al que probablemente Cabrera Infante rinde homenaje, al nombrar uno de sus personajes de los *Tres Tristes Tigres* Arsenio Cue; a Agustín Lara, quien "compuso docenas de boleros nada adocenados. Tuberculoso, morfinómano y mujeriego Lara componía la perfecta figura decadente del bolero - aunque cantaba como un tanguista trasnochado."⁹ Tenemos, en fin, a La Lupe, a Bola de Nieve y a tantos otros.

Junto con los cantantes, con los compositores y con los músicos cubanos van sus *shows* y todo el ambiente, la vida nocturna que florece tan vistosamente, sobre todo, en La Habana, a los que los escritores hispanoamericanos no cesan de rendir homenaje. Cantan sus noches, su baile y sus cabarets que entonces empezaban a desaparecer. "Y qué es *Tres Tristes Tigres* - observa Rosa M. Pereda en el prólogo a *Mi música extremada* - sino una larga conversación entre cabaret y cabaret."¹⁰ La Habana es el lugar de los *shows*, el lugar, donde se crea la música. Pero es también el tema de esta música. Y La Habana como tema, en fin, musical o literario, muchas veces no quiere decir más que la nostalgia. Lo expresan en las cartas de sus libros y de sus ensayos tanto Zoé Valdés, como Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante:

Habanidad de habanidades, todo es habanidad...

*Dos desmadres tengo yo, la ciudad y la noche. Recordar es abrir esa caja de Pandora de la que salen todos los dolores, todos los olores y esa música nocturna...*¹¹.

La Habana y Cuba, en general, además de la canción, la música y la nostalgia, todas son danzas. Y los escritores cubanos sí que lo notan, llenando de ellas el escenario de las novelas, mencionando sus nombres como de paso, haciendo sus personajes rumbear o "tirar" los pasillos de chachachá. Mediante las danzas expresan otros sentidos del texto (*Delito por bailar el chachachá*) e, incluso, lo convierten - aunque, obviamente, por convención - en una de ellas, en el bolero. Ha nacido,

⁶ Cabrera Infante, G., "Una historia inaudita", en: *Mi música extremada*, op. cit., pp. 71-2, 75.

⁷ Cabrera Infante, G., "Bienvenida, lady salsa", en: *Mi música extremada*, op. cit., pp. 185-6.

⁸ Pereda, R. M., "Este libro", [en:] *Mi música extremada*, op. cit., p. 34.

⁹ Cabrera Infante, G., "Boleros son", en: *Mi música extremada*, op. cit., pp. 86-7.

¹⁰ Pereda, R. M., "La mirada cómplice", op. cit., p. 25.

¹¹ Valdés, Z., op. cit., p. 11.

pues, un híbrido posmoderno: la novela-bolero. En los textos teóricos, los escritores hispanoamericanos se concentran en las danzas vernáculas, mostrando toda su historia, sus rasgos característicos y sus orígenes, aunque tampoco se olvidan de las extranjeras, como el *can-can* o el ragtime. Guillermo Cabrera Infante observa además:

*Tal vez baste decir que la música cubana, a partir del ritmo de habanera, sea danza o tango, con sus danzones, danzonetes, guarachas, rumbas, guaguancós y congas y sus sones y boleros, hasta llegar a los ritmos cruzados del mambo y sus derivaciones actuales en que el son se hace salsa, es la de mayor riqueza rítmica de América*¹².

Carpentier, en su *Música en Cuba*, subraya la fuerza y la fama de las danzas nacionales cubanas. Nota que se desprendieron por todo el mundo, adquiriendo, con frecuencia, nuevas denominaciones, como en el caso de la *contradanza* las son: *habanera, danza habanera, tango habanero, americana*, etc.¹³. No obstante, no solo a los cubanos les interesan los bailes cubanos. Borges, por ejemplo, supuestamente decretó la habanera "madre del tango"¹⁴. Sin embargo, claro está, que expresó su opinión más bien en el contexto del tango que de la habanera. Pues, Borges, si hablamos de la música en la literatura, es precisamente él de las milongas y del tango. Y el tango junto al bolero son las danzas que más preocupan a los escritores hispanoamericanos.

Para Guillermo Cabrera Infante el bolero es "un aura, un ámbito y el lugar donde se encuentran la poesía y la música"¹⁵. Es, antes que nada, "una atmósfera sonora"¹⁶ que aspira al arte poético y que, aunque inscrita en el ritmo, repetitivo e incesante, no se identifica con él. Por otro lado, es un eterno viajero en las rutas: "España, Cuba, Cuba, México, Cuba, Argentina, Cuba, España, ahora"¹⁷. Y es, sobre todo, la nostalgia, el que permite considerar *Delito por bailar el chachachá* un bolero. Lo mismo pasa con otras creaciones de otros escritores, como *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez, *Sólo cenizas hallarás* de Pedro Vergés, *La amigdalitis de Tarzán* de Alfredo Bryce Echenique, *Pubis Angelical* o *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, así como *Te di la vida entera* de Zoé Valdés. Unas toman como su base o punto de partida fragmentos de boleros - o también de tangos -, haciéndolos epígrafes de cada capítulo y desarrollando el tema sugerido en ellos. El mismo título *Boquitas pintadas* proviene de un tango célebre que comienza: "Deliciosas criaturas perfumadas/ con el beso de sus boquitas pintadas"¹⁸. Otras van incluso más allá, utilizando la letra de los boleros en diálogos, en monólogos interiores o en comentarios del narrador. El texto original se mezcla en sus páginas con él de las canciones. Así es el caso de la novela de Zoé Valdés, que es la historia de una

¹² Cabrera Infante, G., "Una historia inaudita", op. cit., p. 71.

¹³ Carpentier, Alejo, *La música en Cuba* (prefacio), Editorial Letras Cubanas, La Habana 1988, p. 9.

¹⁴ Cabrera Infante, G., "El gran Cachao, el verdadero rey del mambo", [en:] *Mi música extremada*, op. cit., p. 226.

¹⁵ Cabrera Infante, G., "Primera", [en:] *Mi música extremada*, op. cit., p. 90.

¹⁶ Cabrera Infante, G., "Boleros son", op. cit., p. 85.

¹⁷ *Ibidem*, p. 88.

¹⁸ Cabrera Infante, G., "Introducción y allegro", [en:] *Mi música extremada*, op. cit., p. 132.

mujer enamorada de un solo hombre al que espera toda su vida, pendiente, sin tan siquiera ella saberlo, de los boleros. La repetición en el bolero inclina/motiva, además, a buscar varios paralelos, por ejemplo, con la historia o con el tiempo. No obstante, Cabrera Infante preguntado, si para él Cuba es un bolero, respondió que en absoluto, que para él "un bolero es un bolero; los boleros son los boleros... y no hay ningún otro paralelo posible... Son demostraciones musicales... y eso es todo"¹⁹.

En cuanto al tango, hay que resaltar la figura de Jorge Luis Borges quien tenía una relación muy especial con este baile. El escritor dedicó mucho tiempo a las investigaciones del tango, de sus orígenes y vicisitudes. Los resultados los presentó en la "Historia del tango". En el ensayo enumeró temas que contaba el tango al pasar el tiempo. Se fijó en su índole pendenciera, así como en la sexual. Advirtió que esa "orgiástica diablura" de ayer logró convertirse en "una manera de caminar".²⁰ Intento demostrar que el baile y la canción expresan la convicción de que pelear puede ser una fiesta y que tal vez la misión del tango sea la de librar a los argentinos de la responsabilidad de ser valientes que, desde luego, habían cumplido ya, cuyo testimonio lo es la historia contada en los tangos. Borges fue también autor de numerosos tangos y milongas (como lo fue Cortázar, aunque mucho menos asociado con esa actividad suya). Al lado de muchos tangos incidentales que aparecen en los libros de poemas borgesianos, por ejemplo, en "El otro, el mismo" (1964), surgió "Para las seis cuerdas" (1963), una recopilación de milongas, las más simples y las más tradicionales, con el ritmo preferido del poeta. Borges, al final, hizo varias declaraciones sobre la música tanguera ciudadana. En ellas hostigó a Carlos Gardel, acusándolo junto al tango "La comparsita", de provocar "la declinación del tango"²¹. El tango le interesaba también a Cabrera Infante, pero fue desde el punto de vista de sus orígenes. El tango, pues, se originó probablemente entre los emigrantes negros de La Habana, aunque - claro está - que en la tierra argentina o uruguaya.

No obstante, los escritores hispanoamericanos no se limitan a escribir sobre la música de su continente, sino que intentan - y con buenos resultados - recurrir a los grandes creadores de todos los tiempos, a la música universalmente reconocida. Y aquí surgen ensayos sobre los famosos compositores, alusiones a ellos, comparaciones y, a veces, el tratamiento de ellos como puntos de referencia. Las páginas de los libros están llenas de anécdotas, de bromas y de reflexiones sobre ellos. Basta con recordar la historia de los tres compositores del *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, a Antonio Vivaldi, a Doménico Scarlatti y a Jorge Federico Haendel, a "los tres tipos estos"²², como los llama el autor; al "terrible Igor"²³, a Stravinsky de

¹⁹ Delgado Batista, Yolanda, "La música de las palabras" (entrevista con Guillermo Cabrera Infante), www.ucm.es/info/especulo/numero4/gcabrera.htm.

²⁰ Borges, Jorge Luis, "Historia del tango", [en:] Evaristo Carriego, Emece Editores, Buenos Aires 1995, p. 160.

²¹ "Borges y la música", www.terra.com.ar/especiales/borges/bor_musica.shtml.

²² Diálogo abierto, las personas que preguntan no se identificaron, "Encuentro con Alejo Carpentier", en: López Lemus, Virgilio (Compilación, Selección, Prólogo y Notas), *Entrevistas Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1985, p. 388.

²³ Carpentier, A., "Stravinsky: el clasicismo y las corbatas", en: *Crónicas*, tomo I, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1985, p. 173.

los ensayos y artículos, "gnomo musical, nibelungo sin anillos"²⁴, que, sin embargo, sabía "dar categoría culta al ragtime o al tango"²⁵; a Manuel de Falla, "asombrado de tres picos"²⁶ de la anécdota cabreriana; a Wagner quien "merecía estar en Hollywood y ser músico de cine"²⁷ que tras Stravinsky repite Guillermo Cabrera Infante. Sus Sigfridos y Tarzanes parecían - como observa Carpentier - ser protagonistas de "comics dominicales"²⁸. Sin embargo, el interés de los escritores hispanoamericanos por la música sería no acaba en los compositores, sino que abarca también sus obras, las corrientes musicales, etc. Es el caso de la *Novena Sinfonía* de Beethoven que, en *Los pasos perdidos*, se convierte en el atributo/ modo muy significativo de Europa con el que esta relacionada toda una teoría. Es el caso de *Fausto* de Berlioz o de *La consagración de la primavera* de Stravinsky que aceleran la acción de dos novelas, *Instinto de Inez* (2001) de Carlos Fuentes y *La consagración de la primavera* (1978), precisamente, de Carpentier. No obstante, el libro de este último igual podía haberse titulado, según dice con cierta ironía Cabrera Infante, *La última rumba*.²⁹ En cuanto a este escritor, se deja deducir, además, una relación muy especial con varios compositores, como Ravel - tal vez, y con mucha probabilidad, por su *Bolero* - con cuya *Pavanne pour une infante defunte* junto con su propio nombre juega en el título de su texto *La Habana para un Infante Difunto*; Offenbach, cuyo nombre lo adquiere incluso su querido gato; y, a lo mejor, a Bach, este "esclavo con toda la libertad"³⁰. Es el "Bach a sesenta"³¹. Es este "Bach, Juan Sebastián, el barroco marido fornicante de la reveladora Ana Magdalena, el padre contrapuntístico de su armonioso hijo Carl Friedrich Emmanuel, el ciego de Bonn, el sordo de Lepanto, el manco maravilloso, el autor de ese manual de todo preso espiritual, El Arte de la Fuga (...)". Es, por fin, el Bach de la "Bachata", de la última sección de los *Tres Tristes Tigres*.

"Bachata" es, a la vez, un capítulo que da lugar a un juego de palabras, a las variaciones sobre el tema del apellido de Bach, o Bach-Vivaldi; y que ya por sí sola, como nombre, es un juego, un *pun*, porque *bachata* en el dialecto local es sinónimo de fiesta, relajo. Los *puns* - "el arte de burlarse de la lengua jugando a extraerle otros sentidos a sus sonidos"³² - pueblan las páginas de todos los libros de Guillermo Cabrera Infante y hay quienes creen incluso que estos retruécanos son como tales un concepto musical, que son melodías que suenan de fondo en sus relatos. No obstante, el mismo autor niega esas opiniones, al decir que "son simplemente un sistema poético. Una manera de embarrullar, componer con palabras algo menos directo que

²⁴ Cabrera Infante, G., "Wagner contra Wagner", en: *Mi música extremada*, op. cit., p. 347.

²⁵ Cabrera Infante, G., "Una historia inaudita", op. cit., p. 72.

²⁶ Cabrera Infante, G., "¡Viva Berlín!... y vive todavía", op. cit., p. 301.

²⁷ Cabrera Infante, G., "Wagner contra Wagner", op. cit., p. 348.

²⁸ Carpentier, A., *La consagración de la primavera*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1987, p. 228.

²⁹ Cabrera Infante, G., "Una historia inaudita", op. cit., p. 72.

³⁰ Cabrera Infante, G., "Bachata", [en:] *Mi música extremada*, op. cit., p. 293.

³¹ *Ibidem*.

³² Oviedo, José Miguel, *Historia de la música hispanoamericana. De Borges al presente*, t. 4, Alianza Editorial, Madrid 2001, p. 356.

una frase usual, menos artificioso que un verso"³³. A Cabrera Infante la música le es más cercana como tema, como recurrencia (al bolero, a otros bailes típicamente cubanos, a cantantes y músicos populares) y no como sonido del lenguaje con que escribe, a pesar de que también su concepto de la "literatura aleatoria" pueda, por su nombre, aunque solo por su nombre, sugerir esas soluciones.

El concepto de la musicalidad del lenguaje, es decir, uno de los niveles de la existencia de la música en la literatura, se marca con mucha claridad en la creación de otros escritores hispanoamericanos. El ejemplo más brillante lo es todo Carpentier, con su humor basado en la música, con las voces, con los pasos y otros efectos sonoros, así como, con sus juegos lingüísticos y también con la simple manera musical de hablar. La riqueza de la capa sonora es la característica que le llega quizás sin que él se la proponga. El escritor tiene el oído agudo y el reflejo de este hecho se encuentra en varios niveles de su narrativa. El tema es bastante amplio y hasta se escriben estudios al respecto, como por ejemplo, la tesis titulada *El eco y otros recursos estilísticos en la novelística de Alejo Carpentier*³⁴. Se trata, pues, de los elementos del escenario, pero, por otro lado, del modo de percibir y de presentar a los personajes (Carpentier se fija mucho en la voz y en los tonos, buscando varios matices de la manera de hacer una pregunta, por ejemplo; así como, en los pasos y el eco). La gran parte de todos estos elementos aparece como pura decoración, pero del mismo modo pueden estar cargados de un sentido espacial. A partir del lenguaje, el escritor crea conceptos humorísticos, cargados a veces de una leve ironía; epítetos, comparaciones, metáforas, etc. Surge, entonces, un lenguaje especial y resulta que este lenguaje está presente también en las declaraciones del mismo autor y que, además, influye en los comentarios, ahora musicalizados, de los críticos. Frente a lo dicho más arriba, no es de extrañar que "hablar con Carpentier es desear no limitar la charla. Es como si hechizara con sus ademanes de director de orquesta"³⁵.

Cabrera Infante, aunque niega la musicalidad de su lenguaje literario, recurre a las técnicas de componer en cuanto a la estructura de sus libros. No obstante, en su caso todo esto se reduce, más bien, a pura impresión subjetiva. Él nunca penetra tan hondamente en el mundo de las complejas estructuras y relaciones musicales como lo hace, por ejemplo, Alejo Carpentier - *El Acoso* (1956) está estructurado lo más preciso posible como una forma sonata -, aunque, por otro lado, parece que no le son ajenas. Las utiliza en la estructuración general de la novela, del cuento o ensayo, donde tenemos ritmos, cadencias y repeticiones incesantes típicas del bolero. Las utiliza para marcar estilísticamente o significativamente sus exposiciones, como en el mencionado ejemplo de Bach, "padre contrapuntístico de su armonioso hijo"³⁶. Las estructuras y relaciones musicales aparecen, al fin, en los títulos, como "Introducción y allegro", el título de un texto sobre los géneros del sentimiento (novela ro-

³³ Delgado Batista, Y., op. cit.

³⁴ Es el título de la tesis de Ramón Fernández Rubio, escrita en la Universidad de Georgia en 1979. (encontrado en: Arbor, Ann (ed.), *Dissertation Abstracts. The Humanities and Social Sciences*, number 40/1, University Microfilms Inc., Michigan 1979, p. 291.

³⁵ Peláez, Rosa Elvira, "Una breve conversación con Alejo Carpentier", en: López Lemus, V., op. cit., p. 373.

³⁶ Cabrera Infante, G., "Bachata", op. cit.

sa y culebrón televisivo) o "Cantata del té, Nocturno del café, Fuga del mate", nombrando un fragmento de "Confesiones de un comedor de gofio cubano". Conviene mencionar que esa titulación de los textos literarios, la que utiliza vocabulario y denominaciones genéricas del ámbito musical, tiene ya su tradición bastante larga, y no solo en la cultura europea - donde el fenómeno tiene su apogeo en el modernismo de esta cultura y es entonces relacionado muy fuertemente con la estructura misma de la obra - sino también en la cultura hispanoamericana. Que los ejemplos los sean el ya mencionado *Concierto barroco* y *Tientos y diferencias* de Alejo Carpentier o *Divertimento* de Julio Cortázar.

Todos los títulos mencionados parecen de unas composiciones musicales y, aunque no lo son, los apellidos de Carpentier y Cortázar, así como de otros escritores hispanoamericanos se dejan relacionar con ellas. Pues, a base del *Concierto barroco*, por ejemplo, surgió una moderna composición musical al estilo barroco de Roberto Sierra, un puertorriqueño considerado hoy como uno de los principales compositores americanos de su generación. De *Rayuela* de Julio Cortázar partió un trabajo de un quinteto barcelonés llamado *Vox Populi*. Sus músicos experimentados intentaron recrear el ambiente de la famosa novela. Aparecieron piezas tituladas "Azul (Oliveira)", "La maga" o "Rocamadour". La poesía de Jorge Luis Borges ha inspirado "un heterogéneo arco de trabajos discográficos"³⁷. El primero lo fue "El hombre de la esquina rosada" para el narrador, una voz y doce instrumentos, compuesto por Astor Piazzolla en el marzo de 1960 en Nueva York. La idea vino de la coreógrafa Ana Itelman que adaptó el cuento de Borges. *El Tango*, grabado y editado por primera vez en el año 1965, era el fruto de la colaboración - el caso único de aquella - entre el compositor, Astor Piazzolla, y el poeta mismo. Esta colaboración significaba mucho para Piazzolla. Dijo que la responsabilidad había sido muy grande, pero aun mayor la compensación cuando se dio cuenta de que un poeta de su magnitud se identificaba con sus notas³⁸. En 1996 se hizo una nueva grabación de las piezas del año 1965. Se titulaba *Borges y Piazzolla* y en esa grabación tomaron parte Lito Cruz, Daniel Binelli y Jairo. Entretanto, en 1968, Carlos Guastavino le puso música a la "Milonga de dos hermanos". En 1976, Jairo concretó la placa "Jairo canta Borges", en la que participaron doce poetas. En 1987 Piazzolla volvió sobre tres cuentos borgeanos "El sur", "La intrusa" y "El hombre de la esquina rosada" para elaborar la obra "Tango apasionado. The rough and the cyclical night." Luego, en 1997, salió a la calle el álbum "Juan Sosa canta a Jorge Luis Borges", con la participación de Héctor Alterio, y poemas borgianos, musicalizados por Oscar Grassi y Jorge Sarraute. Últimamente, en Jazz Jamboree 2002, Joe Zavinul ejecutó su composición "Borges, Buenos Aires" que es probablemente la más reciente obra musical que gira alrededor de la obra de este poeta y escritor.

No obstante, la correspondencia entre las artes no acaba en la relación literatura - música. Tal vez valga mencionar que a partir de las novelas y cuentos de los escritores hispanoamericanos surgieron películas, obras teatrales y transmisiones de

³⁷ "Borges y la música", op. cit.

³⁸ "Astor Piazzolla: *El Tango*" (información), www.themodernword.com/borges/borges_piazzolla_eltango.html.

radio. En cuanto al *Concierto barroco* aparecieron ya *Variaciones sobre un Concierto Barroco*, una pieza teatral; *Concierto barroco*, una película dirigida por José Montes-Baquer, *Barroco*, otra, del año 1988 por Paul Ledúo o *La Atlántida de nuestros días*, una transmisión de radio que es - según dice el autor, Krzysztof Lipka - un concierto neobarroco en el que toman parte, entre otros: Antonio Vivaldi, Doménico Scarlatti, Jorge Federico Haendel y Alejo Carpentier. *El siglo de las luces* se convirtió en una película, dirigida por Humberto Solas, al que se hizo homenaje en *The Havana Film Festival 2002* en Nueva York, donde la película fue mencionada como una de sus dos mejores. Hace algún tiempo, el director Osias Wilensky había filmado el cuento "El perseguidor" de Julio Cortázar. La película con la música original compuesta por el trompetista Rubén Barbieri, hermano de Gato Barbieri, le gustó mucho al escritor.³⁹ En 1982, Astor Piazzolla musicalizó la película "La intrusa" basada en un cuento de Borges y en 1997 se estrenó un espectáculo llamado "Entre Borges y Piazzolla", con Pepe Soriano, Juan Carlos Copes y Raúl Lavié, basado, en cambio, en el disco que Borges y Piazzolla habían realizado hace 33 años. De *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig se hizo, en 1985, también una película. La historia de un homosexual y un periodista políticamente activo que tienen que compartir la celda en la prisión, que se desarrolla en un país sin nombre, en la América del Sur, la contó Héctor Babenco. Luego, la misma novela se convirtió en un musical de Broadway. Eliseo Subiela, otro director latinoamericano, llamado "poeta del cine argentino" se encargó de filmar otra obra de Manuel Puig e, incluso, dos veces. La primera versión de la película titulada *El lado oscuro del corazón* surgió en el año 1991 y su secuela, diez años más tarde. Guillermo Cabrera Infante también tiene que ver con este mundo de las correspondencias entre las artes. En 1958, Rodney, un guajiro que organiza los *shows* tan típicos de La Habana, produjo, entre otros muchos, un espectáculo que se llamaba "This is Cuba, Mister". Su música se transmitió por la radio y la letra, por *Tres Tristes Tigres*⁴⁰.

Tantas relaciones entre varios campos del arte, tantas influencias, tanta polivalencia de las obras hacen surgir la cuestión, si a lo mejor pasa algo similar con los mismos escritores. No cabe la menor duda de que se ocupan teóricamente de varias cuestiones musicales. No obstante, es curioso saber, si saben hacer la música como sí saben hacer la literatura. Pues, Cabrera Infante no tiene formación musical, ni profesional ni de aficionado. Nunca tocó ningún instrumento, en que difiere de Cortázar, por ejemplo, quien tocó el clarinete y la trompeta, aunque en cuanto a la segunda afirmaba que era pésimo. Cabrera Infante no tocaba, porque no sabía aprenderlo, que lamentaba mucho:

*Siempre me ha fascinado la música, toda música. Es como el sexo para un impotente. Es algo que quiero hacer y no puedo y tengo que quedarme como un espectador: un voyeur de sonidos*⁴¹.

Sordo para la música era también Borges, que afirmaron supuestamente músicos eminentes como Piazzolla. No obstante, esto no le impedía interesarse por la

³⁹ www.datamarkets.com.ar/nano/CORTAZ.htm.

⁴⁰ Se trata del prólogo.

⁴¹ Pereda, R. M., op. cit., pp. 26-7.

música que en su caso era la de los arrabales, el tango. Además, su música "anidaba en las palabras - en los juegos de palabras -, en sus sonidos, en su ritmo y sus cadencias"⁴², que parece ser otro paralelo, aunque bastante lejano, con Cabrera Infante. Un verdadero fenómeno entre estos escritores lo fue Alejo Carpentier.

La música le acompañaba ya desde el nacimiento. Él mismo dijo que en su familia todo el mundo, sin hacer oficio de la música, la había estudiado a fondo y que en su casa se hacía música todos los días; la práctica de la música fue allí cosa corriente desde hace varias generaciones. Una abuela suya era pianista, discípula de César Franc. Su padre recibió lecciones de Pablo Casals, tocaba el violonchelo y también el piano. Y cuando no tocaba él, tocaba su madre. Y cuando no, sonaban discos de Wagner, de Bach, de Debussy, etc. Carpentier confeso que se hizo músico desde la más tierna edad, sin pensarlo, sin proponérselo, acaso sin vocación mayor. Una vez dijo al respecto:

Para quienes no han nacido con una especial vocación, enriquecida por el estudio de algún instrumento, la cultura musical es algo que no se 'adquiere', pasada cierta edad, mediante manuales, libritos, o leyéndose biografías de compositores. Los hombres maduros que carecen de sensibilidad musical son hijos, sencillamente, de padres que no la tenían. Quienes hayan nacido en casas donde se oye buena música - en instrumentos, en discos, en lo que sea - adquieren esa sensibilidad musical sin el menor esfuerzo, y hay cosas en que adquieren eso que se llama el oído absoluto⁴³.

Su padre vio en él, incluso, un posible pianista. Pero a él no le interesaba ser pianista, ni intérprete, ni ejecutante de nada. La música era para él -como dijo una vez- una ventana abierta sobre el mundo, era una de sus vocaciones, no obstante, no la más fuerte. Estudiaba la técnica musical con suma facilidad, apasionándose, desde la adolescencia, por los problemas del arte sonoro. Reconocía que era un pianista aceptable, pero que no tenía ambiciones de intérprete. Renunció también a ser compositor. Se dio cuenta, para suerte suya - como añade - de que carecía de inventiva musical, de que sus composiciones de adolescente sonaban demasiado a Debussy. Resulta, sin embargo, que a él le interesaba el piano para adquirir cultura musical: era un medio de conocer el mayor número posible de partituras, porque el disco, en aquellos días, solo ofrecía un repertorio reducido en punto a música seria. Carpentier dijo que entonces "Ninguna firma productora se había atrevido aún a grabar una sinfonía entera"⁴⁴. Por eso estuvo años enteros "devorando centenares de partituras", que luego, por cierto, le condujo a la musicología y, después de escribir numerosos artículos, creó *La música en Cuba*, la primera historia de la música cubana. Porque, al fin y al cabo, decidió dedicarse a la literatura:

Pero si bien mi formación fue más musical que literaria, me decidí por la escritura porque, sin duda, esta correspondía a una necesidad más profunda en mí, mientras me dedicaba al estudio del contrapunto y de la fuga de forma objetiva (de la misma forma que me interesaba por la arquitectura, por ser hijo de arquitecto), la li-

⁴² Vargas Vera, Rene, "Julio Cortázar, el del jazz", http://ln01.nmln.com.ar/EdicionesAnteriores?Nota.asp?nota_id=123507.

⁴³ Gonzales Bermejo, Ernesto, "Alejo Carpentier: Para mí terminaron los tiempos de la soledad", en: López Lemus, V., op. cit., p. 277.

⁴⁴ "Alejo Carpentier", en: López Lemus, V., op. cit., p. 161.

*teratura me apasionaba por otras razones. Desde la adolescencia tuve la sensación muy anclada de que América Latina ofrecía temas nuevos, nuevas realidades - conflictos, problemas, valores- que solicitaban la presencia de novelistas*⁴⁵.

Empezó a escribir, aunque la música, tanto como la arquitectura, siguieron siendo elementos integrantes de su personalidad artística. Fueron - la música, en especial, su "violín de Ingres", como solía llamarlo. Creía que pocas cosas son tan útiles a un artista como un arte segundo que le abre al artista su ángulo de visión, que enriquece su experiencia. "El artista de cualquier índole - según el escritor - puede hallar ideas que solucionen sus propios problemas de creación, observando como artistas consagrados a una disciplina paralela han resuelto los suyos"⁴⁶. Afirmaba que a él le gustaban los escritores que dibujan, los compositores que pintan y los pintores que hacen poemas. Enumeraba, en ocasión, a los polivalentes: García Lorca, por ejemplo, que era excelente músico; Schönberg, excelente pintor; Picasso y Hans Arp que escribieron poemas; o Alberti, Hugo y Valéry que eran dibujantes. "(...) Por el atajo de la música o de la pintura", o de la poesía, encontraban ellos - como el mismo Carpentier - la solución de sus problemas.

Cabe mencionar que algunos de los nombrados personajes famosos eran amigos del escritor. Porque Carpentier circulaba en los ambientes artísticos, entre los que -por supuesto- se hallaba el ambiente musical: "(...) puedo decir que fui amigo de casi todos los grandes compositores de la primera mitad de este siglo [es decir, del siglo XX, M.P.]"⁴⁷.

Mencionaba tales nombres como Manuel de Falla con quien estuvo constantemente durante un viaje que hizo a París en 1930. Conocía a Joaquín Turina. Darius Milhaud escribió una sonata sobre los textos del cubano. Colaboró con Edgar Varèse y Heitor Villa-Lobos a quienes recuerda con más afecto. La casa parisiense del último era una suerte de "casa abierta" y cada domingo podía encontrarse con todo un mundo artístico. A Heitor Villa-Lobos se debe Alejo Carpentier - como él mismo reconocía - el concepto de lo *de acá* y lo *de allá*. Con Edgar Varèse, en cambio, hizo varios proyectos de colaboración, entre ellos una ópera, pero todos se cayeron en la crisis del año 1931. Sin embargo, *Ionización* de este compositor fue inspirada por la lectura de las partituras de jóvenes compositores cubanos que Carpentier tuvo en París.

Cuando estaba en Río de Janeiro y vivía en Copacabana, solía ir a hablar, por la noche, con *un viejecito encorvado* que vivía cerca y que se llamaba Stravinsky. Era Igor Stravinsky sobre el que, luego, en el año 1924, Carpentier publicó en la revista *Social* un estudio titulado "Los genios modernos. La personalidad desconcertante de Igor Stravinsky".

Entre sus amigos se hallaban, por supuesto, compositores latinoamericanos y, en especial, cubanos como: Hilario Gonzales, Julián Orbón, Alejandro García Caturla o Amadeo Roldán. Al trabajar en la radio, tenía también la suerte de conocer - entre otros grandes- a Roland de Candé, uno de los más grandes musicólogos fran-

⁴⁵ Chao, Ramón, "En América Latina la novela corresponde a una necesidad", en: López Lemus, V., op. cit., pp. 245-246.

⁴⁶ Peláez, R. E., op. cit., pp. 374-375.

⁴⁷ Ferrer, Esther, "Un escritor en la embajada", en: López Lemus, V., op. cit., p. 371.

ceses o a un gran compositor italiano llamado Francesco Malipiero. Ambos le inspiraron para escribir, luego, una de sus novelas: *Concierto barroco*.

El puesto en la radio, precisamente, resultó ser para Carpentier un puesto perfecto:

*(...) para mí era un trabajo ideal, porque (...) era un trabajo que ponía entre mis manos los mejores músicos de Europa, relaciones con compositores, con directores de orquesta, con intérpretes, y era un trabajo que me agradaba muchísimo*⁴⁸.

Como ingeniero de sonido se ocupaba de la cuestión del sonido, acústica y manejaba casi todos los aparatos acústicos de la sincronización. Llegó incluso a dirigir un estudio de grabación de discos. Era en Radio Luxemburgo en Francia. Antes dirigía una serie de transmisiones que se hicieron desde Le Poste Parisien y, varios años después, ayudaba a organizar una estación de radio en Venezuela. La radio, además de ser un excelente lugar de encuentro con personajes importantes en el mundo musical, le sirvió a Carpentier para realizar varias investigaciones que evocaban la música concreta. El escritor cuenta que experimentaba - junto con sus compañeros del trabajo - con un aparato acústico que se llama cámara de resonancia, tocando un tema en el piano, retomándolo en la cámara y grabando de nuevo. Añade:

*(...) era un juego de agujas, y de esta manera se llegaba a un tipo de música para piano absolutamente impracticable con los medios normales, y que no dejaba de tener cierta fuerza y cierta belleza. Trabajamos muchísimo en experimentos de este tipo, que ya anunciaban las experiencias actuales de la música concreta*⁴⁹.

Poco después de regresar de Francia a Cuba, a finales de los años treinta, Carpentier dio incluso una conferencia musical "Las zonas inexploradas del sonido" que ilustró con la mencionada anticipación de música concreta. Parecía, supuestamente, que se estuviera tocando veintiséis pianos. Desgraciadamente, por la mala calidad del material de los discos, no queda nada de esos experimentos.

No obstante, se conservaron los textos que el escritor hizo para la música de varios compositores, así como, sus propias creaciones musicales. Porque, en realidad, compuso bastante a la edad de diecisiete, dieciocho años. Fueron piezas para piano y algunas pequeñas cosas para orquesta de cámara. Sin embargo, como confiesa, pronto se dio cuenta de que no estaba verdaderamente dotado para ello, de que carecía de inventiva musical y de que su camino no era el de la composición. Sus obras eran "horrorosamente" "debusistas"⁵⁰, con algunas durezas adquiridas al leer a Stravinsky, a Milhaud y otros⁵¹. Al pasar los años, otra vez volvió a las cuestiones de la armonía y composición, y hasta instrumentó algunas partituras breves para conciertos dados, entre 1934 y 1937, por Le Poste Parisien y Radio Luxemburgo. En 1937, precisamente, compuso una música incidental para la *Numancia* de Cervantes, presentada por Jean-Louis Barrault en el Théâtre Antoine. La partitura la escribió, principalmente, para gran aparato de percusión y voces humanas, con exclusión de

⁴⁸ Gonzales, Juan E., "El reino de don Alejo" en: López Lemus, V., op. cit., p. 458.

⁴⁹ "Entrevista en Radio Televisión Francesa", en: López Lemus, V., op. cit., p. 84.

⁵⁰ Chao, R., "Alejo Carpentier: una literatura inmensa", en: López Lemus, V., p. 226.

⁵¹ "Entrevista en Radio Televisión Francesa", op. cit., p. 75.

cuerdas y maderas "amables", como lo hacían, años después, los músicos jóvenes, buscando timbres exóticos, en cierto sentido.

Carpentier ha colaborado muchas veces con compositores. En ese terreno - dice - ha batido un verdadero record. Las creaciones más importantes son: dos ballets con Amadeo Roldán; tres poemas y una ópera bufa con Alejandro García Caturla; una ópera con Edgar Varèse; diez poemas; dos óperas bufas y una cantata con Marius Francois Gaillard; cuatro "poemas cinematográficos" con Heitor Villa-Lobos; una cantata llamada Invocaciones con Darius Milhaud; traducciones de cantos folklóricos eslavos, hechos para Arthur Lourie o cuatro poemas con Pierre Vellones. Creía que una cosa es hacer literatura y otra cosa es escribir textos para un músico. Su teoría parece ser acertada si tantos músicos querían colaborar con él. Opinaba que la obra literaria - como está destinada a la imprenta - debe bastarse a sí misma, mientras que el texto destinado a inspirar una partitura debe ser completado por la música; debe exigir, por sí misma, la intervención del comentario sonoro; debe tener, incluso, "huecos" destinados a ser llenados con sonidos. Reconocía que:

*(...) colaborar con un músico es (...) labor sumamente delicada para un escritor. Es menester que este último sepa casi tanta música como el compositor. Que lo conozca a fondo. Que estudie su obra, sus métodos armónicos, sus posibilidades. No se escribe el mismo poema para Amadeo Roldán y Edgar Varèse, (...) por ejemplo*⁵².

Creía también que el libreto de una ópera debe construirse como una partitura y que el poeta debe ser capaz de construir fugas, cánones, corales o imitaciones, con simples palabras, si es necesario y la acción lo requiere.

La teoría de escribir un libreto es una de sus numerosas teorías músico-literarias. Entre otras se hallan dos, quizá las más famosas, las que pudo poner en práctica: la teoría de la forma literaria y la teoría de lo barroco.

Carpentier siempre ha sido un lector incansable y un apasionado del arte sonoro. Se reiteraban afirmaciones tipo: *Amo a la música tanto como a la literatura; la lectura de una partitura me produce tanto placer como la lectura de un libro* o, como en esta conversación⁵³.

Preguntado por su ocupación preferida, contestaba:

*Escuchar buena música, que puede ser la de Beethoven, pero también puede ser la magnífica de los Pink Floyds*⁵⁴.

y sobre el estado presente de su espíritu:

⁵² Korsi, Demetrio, "El estreno de *La pasión negra*: un triunfo de Alejo Carpentier", en: López Lemus, V., op. cit., p. 15.

⁵³ "Carpentier momentáneo", por: Samuel Feijoo - *Alejo, ¿todavía lees?* - Más que nunca... "Mientras más viejo, más bruto", saben decir los guajiros cubanos. Y acaso esto sea cierto: me asusto, cada mañana, al pensar en todo lo que aún ignoro. Devoro unos dos libros al día... Y, cada vez, me parece que me faltan mayores conocimientos sobre esto o aquello... Entonces, cansado de leer letra impresa, descanso leyendo música...", Signos, Santa Clara, enero-diciembre de 1978.

(Feijoo, Samuel, "Carpentier momentáneo", en: López Lemus, V., p. 395.)

⁵⁴ "La última entrevista de Alejo Carpentier", en: López Lemus, V., op.cit., p. 496.

*Una creciente curiosidad por todo lo que ocurre en el mundo, por toda literatura que se produce, por toda música que suene en alguna parte*⁵⁵.

Escuchaba, de veras, todo tipo de música. Reconocía que amaba tanto a Monteverdi, a Bach, a Schuman ("¡prodigioso inventor!"), como a Schönberg, Alban Berg o Stravinsky; pero que no por eso dejaba de admirar a los grandes músicos contemporáneos para él ("Berio, Nono, Xenakis, por ejemplo, aunque tan distintos unos de otros"); como tampoco olvidaba a Duke Ellington o Gershwin en su *The man I love*, por ejemplo.

En aprecio de sus esfuerzos en los campos de la música y de la literatura se le concedió -como reconoce- un honor extraordinario para él: le hicieron miembro de la Asociación de Compositores y Escritores de Francia. Su amor a las dos artes y su esfuerzo creador - este último reconocido universalmente, que se manifiesta, por ejemplo, en su afiliación a la dicha asociación,- encuentran su pleno reflejo en las obras literarias del autor. Todas ellas, pues, en mayor o menor grado, contienen elemento musical.

Alejo Carpentier, un excelente escritor, músico y musicólogo no profesional, hombre de radio y con tantos otros papeles desempeñados en la vida, parece haber sido una persona realizada. Sin embargo, sería interesante saber, que hombre habría querido ser, de no haber sido Alejo Carpentier. A tales preguntas contesta el cubano:

*Músico como lo soy, amigo de directores de orquesta, de compositores, colaborador de Milhaud y de Varèse, amigo de Erich Kleiber, de Francis Poulenc, autorizado por Stravinsky a utilizar la primera página del Sacre para mi próxima novela. Como todas las personas muy musicales, nunca he sido capaz de bailar correctamente. Entonces, ¿el hombre que quisiera haber sido? En el fondo, ¡Fred Astaire!*⁵⁶

Y de Fred Astaire no está tan lejos a La Estrella, por ejemplo, el famoso personaje de Guillermo Cabrera Infante. Fred Astaire, pues, es el cantante favorito de Irving Berlin e Irving Berlin, el compositor favorito de Cabrera Infante.⁵⁷ La Estrella está inspirada en la cantante Fredy, en realidad Fresdesvinda García que de cocinera de una casa pasó a ser la estrella de un cabaret real, pero que si no fuera por Cabrera Infante, si este no la volviera protagonista de "Ella cantaba boleros", no la recordaría nadie. La Estrella no necesitaba orquesta, o más bien, no la toleraba. Cantaba *a cappella* - *La Estrella canta siempre sola: a ella le sobra la música*⁵⁸, y siempre con un fuerte deseo de triunfar que la llevó a un verdadero triunfo. Grabó un disco y se fue para Puerto Rico - la real, y la ficticia: para México - y se murió, viendo cumplirse su sueño. Su historia parece una crónica, el resumen de la cual sería "se hizo célebre y se murió"⁵⁹. Cabrera Infante explica que es por eso que el nombre de "Estrella" le



⁵⁵ Ibidem, p. 498.

⁵⁶ Bianciotti, H., op. cit., p. 276.

⁵⁷ Cabrera Infante, G., "¡Viva Berlín!... y vive todavía", op. cit., p. 301.

⁵⁸ Cabrera Infante, G., "Ella cantaba boleros", en: *Mi música extremada*, op. cit., p. 63.

⁵⁹ Volek, E., op. cit., p. 161.

viene bien: una estrella que se apaga⁶⁰. Pero, antes de que se apague, una estrella se hace leyenda y esa *mulata enorme* - que en otro lugar se denomina como *elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música, la caguama que canta, la única tortuga que canta boleros, la prima de Moby Dick, La Ballena Negra*⁶¹ - *gorda gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo*⁶² consiguió hacerse leyenda. *La Estrella era el Lutero de la música cubana y siempre estuvo en lo firme, como si ella que no sabía leer ni escribir tuviera en la música sus sagradas escrituras pautadas.*⁶³

La Estrella pertenece a todo un círculo de personajes ficticias musicales que pueblan las páginas de novelas y cuentos hispanoamericanos. Está aquí Eribó que es bongosero del Capri (*Tres Tristes Tigres*), está el taquillero, aficionado de la *Heroica* de Beethoven (*El Acoso*), Carlos - flautista (*El siglo de las luces*), Laura y Marta que canturrean e incluso cantan de vez en cuando (*Divertimento*), así como otros personajes secundarios y numerosos figurantes; Jorge, "un pasable pianista, muy fuerte en Scriabin (...) y detestable en Beethoven"⁶⁴, y un tal Insecto, tal vez acústico (*Divertimento*). Están, al final, un musicólogo sin nombre propio que va a la selva en busca de instrumentos primitivos (*Los pasos perdidos*) y un verdadero maestro en saxófono, Johnny Carter, un virtuoso negro, el personaje que se basa en un jazzman real, Charlie Parker - a quien, a propósito, Cortázar dedica su libro - y cuyo nombre proviene de otros dos músicos eminentes, Johnny Hodges y Benny Carter.

El jazz que está presente tanto en éste como en todos los libros de Cortázar era el gran amor del escritor. Gabriel García Márquez en "El argentino que se hizo querer de todos" recuerda el viaje de París a Praga que hicieron juntos con Carlos Fuentes y Cortázar, en la que una pasajera pregunta sobre la introducción del piano en la orquesta de jazz le permitió a Julio desarrollar por horas una lección histórica y estética culminada en "una apología homérica"⁶⁵ de Thelonious Monk. El jazz en los libros de Julio Cortázar desempeña varios papeles, aunque nunca se convierte en el objeto de contemplación ni en una simple metáfora. Los miembros del Club en *Rayuela* o los protagonistas del *Divertimento* escuchan discos, comentan la música, especulan sobre la vida de los jazzmen. Se cita líricas de canciones de jazz que no pocas veces sugieren el comportamiento de los personajes o comentan el desarrollo de la acción. Johnny, el perseguidor, genial en su música y libre en sus pensamientos, posibilita, además, especulaciones sobre la música, precisamente, y el tiempo.

El problema de la relación entre la música y el tiempo preocupa a muchos escritores hispanoamericanos. Aquí, en "El Perseguidor", Cortázar nos demuestra que la música puede arrastrar al artista hacia otro tiempo y esa experiencia se puede con-

⁶⁰ Delgado Batista, Y., op. cit.

⁶¹ Cabrera Infante, G., "Ella cantaba boleros", op. cit., p. 61.

⁶² Ibidem, p. 60.

⁶³ Ibidem, p. 268.

⁶⁴ Cortázar, Julio, *Divertimento*, Ediciones Alfaguara, Madrid 1988, pp. 85-6.

⁶⁵ García Márquez, Gabriel, "El argentino que se hizo querer de todos", <http://ar.geocities.com/veaylea2002/cortazar/gabmarsobrecortazar.htm>.

siderar en términos de "elación, que no evasión"⁶⁶. Johnny al tocar se siente como en un ascensor. Sin embargo, no es la única impresión del artista. Dice: *yo meto la música en el tiempo*, aunque sabemos también que *la música me sacaba del tiempo*, y que *la música me metía en el tiempo*. Tal vez el tema del cuento sea, en definitiva, el tiempo y la temporalidad, por cuya definición pregunta incesantemente el artista:

*Bruno, cada vez me doy mejor cuenta de que el tiempo... Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo*⁶⁷.

El tiempo es uno de los temas favoritos de Carpentier. *Su tiempo*, basado en la música en *El Acoso* y en *Concierto barroco* adquiere varias formas. La primera historia depende temporalmente de la estructura de la forma sonata. Hay repeticiones, transformaciones, sobresaltos y superposiciones. Todo esto para acercar lo máximo posible la materia literaria: frases y palabras, a la materia musical: también frases y notas particulares, que, no obstante, implican o, por lo menos, posibilitan la simultaneidad. La interpretación del tiempo que hace Alejo Carpentier en el *Concierto barroco* se basa fuertemente en la ópera *Moctezuma*. Este drama musical ocasiona, pues, el sobresalto por encima de los siglos, es decir, desde el año 1709 en el que empieza la acción de la novela hasta 1955 que es la fecha del estreno de la ópera en el teatro Sant' Angelo. De paso, hay varios temas-motivos que marcan el flujo del tiempo y los saltos cronológicos que avanzan hasta bien entrados en el siglo XX. El sobresalto temporal se realiza en la presencia de los personajes del mejicano y de su criado y resulta, entonces, que viven ellos fuera del transcurso convencional del tiempo, y, por consiguiente, que es posible liberarse del momento histórico. Además, por medio de la música se demuestra unas verdades. Se trata de la susceptible repetición del destino individual en otras vidas (los compositores) o de que el retorno a los tiempos ya acaecidos por medio del arte sirve - como dice el autor - "para purgarnos de desasosiegos ocultos en lo más hondo y recóndito de nuestro ser (...)" (p. 76); de que "el arte es, además de impulso liberador, vínculo esencial de unidad entre los hombres"⁶⁸. En el *Concierto barroco* el viaje no se finaliza. Su continuación la expresan nuevos conciertos y nuevos variantes de la música barroca. En *Los pasos perdidos* el mismo autor nos habla, en cambio, de *tiempos de una sinfonía telúrica con sus andantes y adagios, entre jornadas llevadas en movimiento presto*⁶⁹. *Es la sinfonía que estamos* [los protagonistas, M.P.] *leyendo al revés, de derecha a izquierda, contra la clave de sol, retrocediendo hacia los compases del Génesis*.

No obstante, la unión del tiempo con la música presentada en la literatura no es lo único que preocupa a los escritores hispanoamericanos. Hablan también de los

⁶⁶ Ramírez Molas, Pedro, *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Editorial Gredos, Madrid 1978, p. 119.

⁶⁷ Cortázar, J., "El perseguidor", en: *Los relatos 3. Pasajes*, Alianza Editorial, Madrid 1994, p. 224.

⁶⁸ Villanueva, Dario, Viña Liste, José María, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual (del realismo mágico a los años 80.)*, Espasa-Calpe, Madrid 1994, pp. 106-107.

⁶⁹ Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, Editorial de Arte y Literatura, La Habana 1974, p. 194.

orígenes de la música (*Los pasos perdidos*), por ejemplo, del mismo proceso de componer (*Los pasos perdidos*) o de la compleja problemática operística (*Concierto barroco*, *Instinto de Inés*). Les interesa la condición misma de la música. Borges afirma, por ejemplo, que "es la voluntad, la pasión (...)"⁷⁰. Fuentes cita a Bonaparte, al decir que es *el menos molesto de los ruidos*⁷¹, pero en otro lugar observa:

*La música está a medio camino entre la naturaleza y Dios. Con suerte, los comunica. Y con arte, nosotros los músicos somos los intermediarios entre Dios y la naturaleza*⁷².

"Pero, ¿y la música? Si todas las artes aspiran a la condición de música, ¿a qué aspira la música?"⁷³, pregunta pérfidamente Cabrera Infante. Por ahora, lo cierto es que la literatura hispanoamericana aspira muy fuertemente a la música.

⁷⁰ Borges, Jorge Luis, "Historia del tango", op. cit., p. 163.

⁷¹ Fuentes, Carlos, *Instinto de Inés*, Grupo Santillana de Ediciones (Alfaguara), Madrid 2001, p. 12.

⁷² *Ibidem*, pp. 61-2.

⁷³ Cabrera Infante, G., "Música debajo de una campana de cristal", en: *Mi música extremada*, op. cit., p. 312.